

HUMBOLDT • UNIVERSITÄT ZU BERLIN



# AVANTGARDEN

VOM KOPF AUF DIE FÜSSE GESTELLT

Kritik an Kunst vs. Künstlerkritik

Herausgeber\*innen  
Theresa Walter & Lukas Meisner

## IMPRESSUM

*Avantgarden vom Kopf auf die Füße gestellt. Kritik an Kunst vs. Künstlerkritik.*

Sammelband des Q-Tutoriums gleichen Namens im Sommersemester 2019 an der HU Berlin.

Veröffentlicht: Berlin, 2020

Herausgeber\*innen: Theresa Walter und Lukas Meisner

Lektorat: Sebastian Netzker

Layout und Cover: Alexander Demczak

Finanzierung: bologna.lab, Humboldt-Universität zu Berlin, Hausvogteiplatz 5-7, 10117 Berlin

Druck und Weiterverarbeitung: Hausdruckerei der Humboldt-Universität zu Berlin,

Technische Abteilung, Dorotheenstraße 26, 10117 Berlin

Unverkäufliches Exemplar

Diese Publikation wird elektronisch auch auf dem edoc-Server der Humboldt-Universität zu Berlin veröffentlicht: <http://edoc.hu-berlin.de>

Das vorliegende Buch ist unter einer Creative-Commons-Lizenz lizenziert. Für nichtkommerzielle Zwecke dürfen Sie das Werk und Teile davon vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen, wenn Sie auf die Urheber\*innen (Autor\*innen, Herausgeber\*innen) verweisen. Im Fall einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen. Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede kommerzielle Verwertung ohne schriftliche Genehmigung ist unzulässig.

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

AVANTGARDEN  
VOM KOPF AUF DIE FÜSSE GESTELLT

---

*Kritik an Kunst vs. Künstlerkritik*



## INHALTSVERZEICHNIS

Lukas Meisner & Theresa Walter

### **Vorwort: Kapital – Avantgarde – Großstadt**

*Die Umwertung der historischen Avantgarden:  
vom Schock der Metropole zur Norm schöpferischer Zerstörung* \_\_\_\_\_ 6

Theresa Walter

### **Avantgarde der Großstadt, Avantgarde des Kapitals?**

*Der Schock „Großstadt“ und der Umbau des schockierten Geistes  
durch Futurismus und Dadaismus* \_\_\_\_\_ 25

Sven Nickisch

### **Bürgerliche Antibürger: Dada ganz hierhier**

*Dadaismus als Affirmation bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung* \_\_\_\_\_ 54

Ekaterina Voronovich

### **Die Verschmelzung von Kunst und Leben bei den russischen Avantgardisten**

\_\_\_\_\_ 97

Konstantin Parnian

### **Zwischen Reformwillen und Traditionsbewusstsein**

*Die Musik der Moderne im Spiegel der historischen Avantgarde* \_\_\_\_\_ 113

Jan Kabasci

### **Der Schock der Großstadt**

*Ein dramatischer Versuch* \_\_\_\_\_ 134

Lukas Meisner

**Von einer Klimax: Kunst, Kapital, London** \_\_\_\_\_ 158

Lena Schubert

**White Strike** \_\_\_\_\_ 166

## VORWORT: KAPITAL – AVANTGARDE – GROSSSTADT

*Die Umwertung der historischen Avantgarden: vom Schock der Metropole zur Norm schöpferischer Zerstörung*

### 1

Wir sind es gewohnt, künstlerische Avantgarden als subversive bis revolutionäre Bewegungen zu verstehen, die nicht nur vom Kunstestablishment sowie dessen Stildiktat befreien wollen, sondern von gesellschaftlichen Normen, Konventionen und Autoritäten überhaupt. Entsprechend imaginierten sich die historischen Avantgarden auch selbst als Prophet\*innen und Schöpfer\*innen einer neuen Welt, in der jegliche konservative Verhärtung aufgelöst sei zugunsten einer freien Entfaltung des Chaotischen als Urgrund des Kreativen. Doch wofür steht „Avantgarde“ jenseits übersteigerter Selbstinszenierungen und kunsthistorischer Apologien?

Als *Metapher der Vorhut* aus dem Militär entnommen lässt sich Avant-Garde auch als „vorderste Front“ oder Vorwegnahme gesellschaftlicher Gesamttendenzen begreifen. Insofern der Lauf der Geschichte aber nicht mehr als per se dem Telos des Besseren oder gar Besten zustrebend verstanden werden kann, wird auch die umstandslos positive Bewertung künstlerischer Avantgarden fragwürdig. Mehr noch, wenn die gesellschaftliche Entwicklung seit der Moderne stark mit einer kapitalistischen Entwicklungstendenz korreliert, und wenn letztere eine solche „permanenter Revolution“ – Trotzki, immanent gewendet – ist, dann erschölse sich, aus ver-rücktem Blickwinkel, weshalb die meisten avantgardistischen Manifeste (ob sie sich selbst so betiteln oder nicht) eine „Umwertung aller Werte“ (Nietzsche) anstrebten, seit welcher Beweglichkeit, Liquidität und Dynamik zum Lebendigen, wenn nicht zum Sein selbst erhöht worden sind. Dass „alles Ständische und Stehende verdampft“<sup>1</sup> hat

---

1 Marx 1972 ; Berman 1982.

Marx – gewissermaßen der Begründer der europäischen Manifestkultur – allerdings noch nicht als Endziel verkündet, sondern als Analyse kapitalistischer Verwertungsimperative verstanden, ohne welche diese nicht überwunden werden könnten.

Korrektiv zum normativ stark aufgeladenen, allseits zelebrierten 100. Jubiläumsjahr des Bauhauses haben wir diese heterodoxe Lesart der Avantgarden also in einem Q-Tutorium zu entwickeln versucht, das im Rahmen des forschenden Lernens des bologna.labs an der Humboldt Universität zu Berlin im Sommersemester 2019 angeboten wurde. Das vorliegende Konvolut versammelt entsprechende Beiträge der Teilnehmenden und Lehrenden des studentischen Seminars mit Hintergründen in Philosophie, Kultur-, Literatur- und Musikwissenschaft sowie Kunstgeschichte. Aus interdisziplinärer Perspektive versuchte unser Q-Tutorium nicht zuletzt die Frage aufzuwerfen, ob besagte avantgardistische Umwertung in Verbindung steht zu einem „neuen Geist des Kapitalismus“<sup>2</sup>, der weniger von traditionellen Paradigmen wie Hierarchie und Stabilität beseelt ist als von denen *permanenter Innovation* und „schöpferischer Zerstörung“<sup>3</sup>. Zur Beantwortung dieser Frage haben wir uns in erster Linie an Manfredo Tafuris Studie „Kapitalismus und Architektur“ orientiert, derzufolge die historischen Avantgarden den Schock der kapitalistischen Akkumulation Großstadt und ihrer akzelerativen Technologien positiv umgewertet und somit weiter enthemmt sowie verwertbar gemacht haben. Andere entscheidende Texte zur gemeinsamen Lektüre in ähnlicher Richtung waren neben den Manifesten der historischen Avantgarden – mit Fokus auf Futurismus, Konstruktivismus, Dada und De Stijl – Georg Simmels „Die Großstädte und das Geistesleben“, Walter Benjamins „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“ und Hans Magnus Enzensbergers „Die Aporien der Avantgarde“.

Das Seminar trug (wie der vorliegende Sammelband) den Namen „Avantgarden vom Kopf auf die Füße gestellt – Kritik an Kunst vs. Künstlerkritik“, um die hegemoniale Interpretation der historischen Avantgarden auf einen historisch-materialistischen Prüfstand zu stellen, ohne dies unter den teils limitierenden Axiomen eines orthodoxen historischen Materialismus tun zu müssen. In der Tat lässt

---

2 Boltanski/ Chiapello 2003.

3 Schumpeter 2005; vgl. Hartmann 2015.

sich die etwa von Peter Bürger analysierte<sup>4</sup> „Auflösung der Grenze“ zwischen „Kunst“ und „Leben“ durch die historischen Avantgarden zurückführen auf die *realgesellschaftliche Aufhebung der antithetischen Systeme* einer interesselos-schöngeistigen oder zumindest unproduktiv-nutzlosen Kunst auf der einen und einer utilitaristischen, zweckrationalen, profitmaximierenden Ökonomie auf der anderen Seite. Jene Aufhebung führte entsprechend in eine neuen Synthese des Kreativ- und Kulturkapitalismus, in dem „Warenästhetik“<sup>5</sup> und Werbung zentrale Positionen einnehmen. In diesem Sinne wäre die deskriptiv ans Apologetische grenzende „Aufhebung der Kunst im Leben“ eher zu deuten als eine „Kolonisierung der Lebenswelt“<sup>6</sup> durch Marktimperative sowie andersherum als Verwertung nunmehr auch künstlerischer Produktivität bzw. als Einführung ihrer in die Zirkulationen des Kapitals. Entsprechend folgt aus der *Kommodifizierung und Kommerzialisierung von Kunst und Kultur* gleichsam eine *Ästhetisierung der Ware, des Geldes und des Marktes*. Demgemäß ist vermeintlich apolitisches Künstlertum nicht nur dem Warenfetischismus verfallen, wie bereits Benjamin behauptet hat.<sup>7</sup> Vielmehr führte es in die „Ästhetisierung der Politik“<sup>8</sup> gerade über den Weg einer Ästhetisierung der Produktion (s. Werkbund) inklusive der Entwicklung des Produktdesigns (s. Bauhaus) bis in die Ästhetisierung der Konsumtion (s. z.B. Duchamps Fountain, dadaistische Collagen, Schwitters Merzbau etc.<sup>9</sup>).

Jener Kollaps der einst zumindest in marxistischer Theorie trennbaren Bereiche „Überbau“ und „Basis“ ineinander lässt sich auf dem Gebiet der politischen Ökonomie vermutlich am ehesten auf die Krise spatialer kapitalistischer Expansion im Imperialismus zurückführen. Zur Lösung dieser Krise musste sich kapitalistische Verwertung nach der Sättigung des Raumes bzw. der Aufteilung der Welt unter die nationalpolitischen Ökonomien des Westens mehr an der *Zeitachse der Kolonisierung* orientieren, zu welcher nicht nur das fordistische Fließband und das tayloristische scientific management zählen, sondern auch die Produktion des

4 Vgl. Bürger 1974.

5 Haug 2009.

6 Habermas 1981.

7 Benjamin 1974.

8 Benjamin 2010; vgl. auch Dröge/ Müller 1995.

9 Für Diskussionen, s. Tafuri 1987.



Massenkonsums, die Abstraktionen des Finanzsektors und die Beschleunigungen großstädtischer („unvermittelter“) Sozialisationstypen. Das resultierende Spektakel, kulminierend in den berühmten Roaring Twenties – dem Anheben des Konsumerismus –, wäre ohne die technischen Reproduzierbarkeiten<sup>10</sup> von Fotografie, Radio und Kino<sup>11</sup> und die sich damit überlagernden Verkehrs- und Kommunikationskonzentrationen der Metropolen als abgekürzte Zirkulationsphären undenkbar.

Die Bedeutung der historischen Avantgarden als ideologische Vorhut jener kapitalistischen Entwicklung lässt sich insofern genau aus ihrem erklärten Ziel einer „Überführung der Kunst in die Lebenspraxis“<sup>12</sup> ablesen, welche nicht nur in eine Ästhetisierung des Marktes führte, sondern auch in die Entgrenzung von Werbung und Mode als kapitalistischen Subjektivierungsformen. Daher wandte sich die äußerst zeitgemäße „kulturpolitische Gegenhegemonie“ (Gramsci) der historischen Avantgarden nicht von ungefähr gegen das Bürgerliche inklusive Aufklärung und Humanismus als ihren Hauptgegner. Mittels ihrer *Produktivmachung immaterieller Arbeit*<sup>13</sup> im Anschluss an die kapitalistische Tendenz sorgte sie vielmehr mit für den Übergang eines bourgeoisen „Geist des Kapitalismus“ protestantischer Ethik zu einem ökonomisch-kulturellen Regime, in dem Geist und Material, Ideologie und Produktion nicht mehr scheidbar sind – auch, da „Gebrauchswerte“ inzwischen herabdestilliert werden können auf das Lustprinzip kulturindustriell massenproduzierter „falscher Bedürfnisse“.

Das Ergebnis jener Entwicklung des 20. Jahrhunderts – eine Art *post-bourgeois*, wenn nicht *post-cartesischer*, *künstler-(un-)kritischer Kapitalismus* – wollen wir in unserem nächsten Seminar forschenden Lernens an der Humboldt Universität analysieren unter dem Titel „Kapital, Kreativität, Konsum – Von der Krise zur Künstlerkritik zum Spektakel des Kulturkapitalismus“. Es wird sich dabei zeigen, dass der theoretisch aus der Mode gekommene, da common sense, d.h. Hegemonie und damit unsichtbarer, weil blind praktizierter Habitus gewordene Begriff

10 Vgl. Benjamin 2010.

11 Vgl. Hobsbawm 1995, 178-199.

12 Peter Bürger in *Kunst und Lebenspraxis. Interview mit Peter Bürger von Isabelle Craw*, <https://www.textezurkunst.de/articles/peter-buerger-kunst-und-lebenspraxis/>, abgerufen am 15.10.2019.

13 Tafuri 1977.

der „Postmoderne“ hierfür eine entscheidende Rolle spielt. Doch ist diese Thematik dem nächsten gemeinsamen Konvolut vorbehalten. Kommen wir nun, bevor wir in eine Vorstellung der einzelnen Beiträge übergehen, auf die übergeordnete Forschungsfrage des vorliegenden Bandes zu sprechen.

## 2

*„Inwiefern haben die historischen Avantgarden – insbesondere als Reflexionsform des Schocks der Großstadt – eine Umwertung aller Werte hin zu einer Norm kreativer Destruktion vorgenommen?“*

Versuchen wir, ergänzend zum bereits Skizzierten, eine möglichst knappe Erläuterung dieser Frage, nicht zuletzt, um die Verwobenheit der den vorliegenden Band strukturierenden drei Kategorien *Kapital – Avantgarde – Großstadt* zu veranschaulichen.

Allgemein lässt sich sagen, dass der Prozess der Urbanisierung historisch eng mit der Verbreitung des Kapitalismus zusammenhängt. Denn damit dieser sich zur herrschenden Produktionsweise verallgemeinern konnte, brauchte es neben Privateigentümern, die in Besitz von Produktions- als Lebensmitteln sind, Arbeiter\*innen, die von ihren Produktionsmitteln (also Lebens-Mitteln) geschieden wurden. Solche Arbeiter\*innen, nun zunehmend ausschließlich männlich werdend<sup>14</sup>, solche Arbeiter also, die es gibt, seit es Kapital gibt, können nicht mehr durch Subsistenzwirtschaft überleben, womit sie fortan auf Lohnarbeit angewiesen sind, was seinerseits die klassische Binnenmigrationsbewegung weg vom Land und hin zur Stadt erklärt. Bei Marx heißt dieser Prozess bekanntlich „ursprüngliche Akkumulation“, die sich, als blutige Expropriation der bäuerlichen Gemeinschaften, über mehrere Jahrhunderte hinwegzog.<sup>15</sup> Ausgehend von jenem historischen Zusammenhang wird erahnbar, weshalb die Konzentration von Menschen in der Großstadt zugleich eine Konzentration des Kapitals ist.

---

<sup>14</sup> Federici 2004.

<sup>15</sup> Marx 2013, 741-791.

Diesen Hintergrund vertiefend lasen wir im Seminar vornehmlich Simmel zum „Schock der Großstadt“ (v.a. durch Überreizung) sowie zur „Blasiertheit“ als charakterlicher Reaktion des Großstadtmenschen um 1900. Jene Blasiertheit ist ausgewiesen durch ihre *Indifferenz gegenüber den Differenzen*, jedoch weniger, weil solche Indifferenz Differenzen nicht mehr wahrnehme, als weil diese ihr nicht mehr als relevant erscheinen. Dieser „Schein“ allerdings hat sein Korrelat im Sein kapitalistischer Verhältnisse. Menschen und Dinge werden *realiter* nivelliert, quantifiziert und abstrahiert, indem Kapital sie auf seinen Tauschwert reduziert – ein Phänomen, das z.B. Adorno, im Anschluss an Alfred Sohn-Rethel, immer wieder betont.<sup>16</sup> Um den Zusammenhang zwischen Kapital und Großstadt um ein Register weiter aufzufächern: Auch die Geschwindigkeit und Gleichzeitigkeit in der Großstadt hängt mit neuen Technologien und dergestalt mit dem Fortschritt kapitalistischer Produktivkräfte sowie mit der resultierenden schrumpfenden Zeitspanne<sup>17</sup> für Kapitalzirkulation und -akkumulation zusammen.

Im Seminar untersuchten wir von hier aus eingehend die Frage, in welcher Form der *kapitalinduzierte Schock explosiver Urbanisierung* zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts von den historischen Avantgarden reflektiert wird. Während wir uns in diesem Sinne zwar besahen, in welcher Form die Avantgarden die Erfahrung der Großstadt in ihren Werken schlicht spiegelten und insofern naiv „reflektierten“, lag unser Schwerpunkt doch auf der Frage, inwiefern sie den Schock der Großstadt zu einer positiven Erfahrung *umwerteten*, wodurch sie überhaupt erst als *Avantgarden* sowohl des metropolitenen Kapitals wie der kapitalistischen Metropole zu agieren begannen.

Der Futurismus z.B. liebt die Großstadt, die Akzeleration und die Maschinen aufgrund einer toll gewordenen Technophilie, die nicht zuletzt in einem Transhumanismus gipfelt, der alles, was dem Leben, also der nicht-toten Arbeit, bislang als etwas Negatives bzw. als zerstörerisch erschien – insbesondere Krieg – zu etwas grundsätzlich Positivem umwertet. Darin jedoch war er nicht nur absonderlicher faschistischer Virilitätskult, sondern durchaus gedeckt von der restlichen Bohème

16 Vgl. etwa Adorno 2015.

17 Vgl. Harvey 1990.

seiner Zeit, die bei allen politischen und ästhetischen Distinktionsbemühungen doch geschlossen ein militantes Ressentiment gegen die „Dekadenz“ des 19. Jahrhunderts auffuhr – wogegen man(n) meist recht unmissverständlich das Stahlbad des Weltkriegs ersahnte.

Während der Futurismus durch seine Manifeste trotzdem als Beginn der Umwertung und somit des Avantgardismus gelten darf, schreitet deren Prozess sukzessive mit den historischen Avantgarden voran. Der großspurige Anti-Moralismus offenbarte sich insofern nicht nur als Hype und Trittbrettfahrerei, sondern als neue Norm, nämlich als *Norm schöpferischer Zerstörung* oder kreativer Destruktion. Jener Begriff fasst, wir schnitten es bereits an, auch bei Schumpeter die Beobachtung zusammen, dass der Kapitalismus sich, um weiter zu wachsen, d.h. um – mittels des omnipräsenten Damoklesschwerts der Konkurrenz – neue Märkte zu erschließen, stets von Neuem selbst revolutionieren, d.h. seine alten Strukturen zerstören muss, um sich neue, profitablere Akkumulationsmodi zu beschern. Die Krise ist ihm somit immer schon die Katharsis, die Reinigung, die Entschlackung von unproduktiv gewordenen, überholten, der weiteren Entwicklung hinderlichen Elementen – ob diese Elemente nun Unternehmenstypen oder Menschen sind. (In jenem Sinn folglich wären auch die beiden Weltkriege deutbar.)

Was wir im Seminar damit untersucht haben, ist, inwiefern die historischen Avantgarden im Prozess der Umwertung der Werte jenen *kapitalistischen Selbstwert* des Kreativ-Zerstörerischen zu einer neuen anti-normativen Norm etablierten. Für den Dadaismus etwa, der hier meist exemplarischen Charakter besitzt, ist das Chaos, die Explosion, das Auseinandergeworfenwerden durch die Großstadt der Kern jeder Form von Kreativität, womit ihm Zerstörung allgemein die Bedingung ist, um überhaupt etwas Neues erschaffen zu können. Mit dieser Norm hat der Prozess der Umwertung der Werte einen Punkt erreicht, ab dem es nicht mehr darum geht, neue Werte zu etablieren, sondern jede Form von festen Werten, überhaupt *jede Form von Festigkeit* zugunsten der Bewegung abzuschaffen. Dada ist daher auch gegen jede Form des Dualismus, Dada ist so sehr gegen den Stillstand, dass er wieder für den Stillstand ist, insofern der Stillstand einen Gegenpol zur Bewegung bildet, welche sonst selbst ins Stillstellende, Vorauszusehende, Gewohnte zurückfiel. Dergleichen Trans-Dualismus mochte, zumindest zu seiner Zeit, wenig Sinn

ergeben, was mitunter daraus erklärbar ist, dass Dada keinen Sinn ergeben wollte. Für uns heute jedoch, die wir in Dada kaum noch Anderes zu erkennen vermögen als *zynisches Realitätsprinzip*, „macht das alles schon irgendwie Sinn“. Gesellschaft hat die einst Avantgardistischen inzwischen nicht nur eingeholt, sondern überholt und mehrfach überrundet.<sup>18</sup>

Das Prinzip schöpferischer Zerstörung jedenfalls hat sich technisch nicht nur bei Dada, sondern – hier federführend – zunächst beim Kubismus in Form der Collage verwirklicht. So schafft man aus dem zerfetzten Chaos, welches die Großstadt produziert, etwas Neues – die durch Beschleunigung und Gleichzeitigkeit ihres Zentrums beraubte Stadt wird so auf gewisse Weise wieder zu einer neuen Ordnung zusammengefasst. Durch derartige neu erprobte Syntheseleistung, die den Schock der Großstadt mit der Technik der Collage in eine Art *automatische Muse* umwandelte, lehrte die Collage den Kapitalismus, wie er seine eigene Negativität, Fragmentiertheit und Widersprüchlichkeit weiter *produktiv machen*, also *als Innovation nutzen* konnte. Eine der offensichtlichsten Ergebnisse dessen schließlich ist die Rolle der Collagetechnik z.B. für die Entwicklung der Werbung sowie weiterer visueller Kommunikationsdesigns.

Wie schon erwähnt steht die vorgestellte Perspektive, die wir im Seminar zur Analyse der historischen Avantgarden bezogen, stark im Zeichen Tafuris. Im nächsten Semester endlich wollen wir dessen Kritik der historischen Avantgarden vom Kontext des offiziellen Hochmodernismus auf die Postmoderne übertragen, um auf Anhieb erkennbarer in der heutigen Zeit anzukommen. Es sollte allerdings bereits mit dem Vorgelegten transparent geworden sein, dass jede radikale historische Kritik immer mitbeansprucht, auch Kritik am Gegenwärtigen zu sein.

### 3

Für uns als Herausgebende bleibt zu unterstreichen, dass mit dem Vorliegenden nicht nur verschiedene Disziplinen durch die Autor\*innen zusammenfinden, sondern auch verschiedene Formate: von der wissenschaftlichen Arbeit über das Essay

---

18 Adorno und Horkheimer hätten inzwischen vielleicht zu sagen gewusst, dass im Kapital-Zirkel der lineare Fortschritt in Mythos zurückschlägt.

zur literarischen Verarbeitung. Damit wäre auch Rücksicht darauf genommen, dass Kunst, wie es unsere Überzeugung ist, kaum behandelbar wäre, ohne selbst auf künstlerische Zugänge zurückzugreifen. Besagte Diversität spiegelt jedoch nicht nur die Pluralität des Ansatzes, sondern auch die hermeneutisch prekäre Situation innerhalb einer kapitalistischen Totalität, die vermeintlich paradox – doch einer äußerst eindimensionalen Logik („Kapital“) gehorchend – global per Lokalitäten, abstrakt via Intuition, regulativ qua Verlangen, totalisierend durch Identitäten wirkt. Erst mittels der im Folgenden vorgenommenen Aufspaltung des Fokus, mittels Schlaglichtern aus teils bekannteren, teils abseitigeren Winkeln wird die „falsche Objektivität“ (Adorno) einer sich weiter totalisierenden Totalität erahnbar – das heißt eines ökonomisch sich verallgemeinernden Regimes, dem jeder totalisierende Gedanke in seinem Allgemeingeltungsanspruch verharmlosend-harmlos hinterherhinkt. Dementsprechend findet der Themenkomplex in den Texten auf je eigene, durchaus nicht nur gedeckte, sondern sich voneinander unterscheidende Weise Behandlung. Dem ähnlich haben wir auch das Seminar konzipiert weniger als treue Exegese des Kanonisierten denn als möglichst unscholastischen Inspirationsraum für sich gegenseitig stimulierende Devianz, die am ehesten noch im Transhegemonialen geeint ist, zu dem für uns auch der je intrinsische Wert der Eigenart gehört.

Den bereits veranschaulichten Zusammenhang Kapital – Avantgarde – Großstadt untersucht der Sammelband in diesem Sinne in drei sukzessiven Kapiteln, die methodisch wie thematisch aufeinander aufbauen:

1. wissenschaftliche Arbeit (Thema Kapital),
2. Essay (Thema Avantgarde) und
3. literarische Verarbeitung (Thema Großstadt).

Jene Ordnung, die dem Schreiben der Texte selbst entsprungen ist, eignet sich auch gut zur Lektüre.

Im Fokus der beiden wissenschaftlichen Arbeiten von Theresa Walter und Sven Nickisch, die das erste Kapitel ausmachen, steht nicht nur das Kapital, sondern schon die strukturierende Trias Kapital – Avantgarde – Großstadt, wobei diese hier auf für den gesamten Sammelband grundlegender Ebene Behandlung findet. Obwohl Walter und Nickisch in ihren Arbeiten unterschiedliche Schwer-

punkte legen, liefern sie so gemeinsam ein theoretisch-begriffliches Fundament für die Lektüre der späteren essayistischen und literarischen Texte, in welchen die oben erläuterte übergeordnete Forschungsfrage als Themenkomplex vertieft wird.

Der Band beginnt mit Walters Beitrag *Avantgarde der Großstadt, Avantgarde des Kapitals? Der Schock „Großstadt“ und der Umbau des schockierten Geistes durch Futurismus und Dadaismus*. Walter stellt sich darin die Frage, inwieweit Futurismus und Dadaismus als aufeinanderfolgende Avantgarden der Großstadt deren Negativität von einer schockierenden Erfahrung in ein für den Kapitalismus produktives Element umgewandelt haben. Die Arbeit beginnt mit einer knappen Zusammenfassung des von Marx und Simmel analysierten Verhältnisses von Großstadt und Kapital sowie mit einer Kontextualisierung der Fragestellung innerhalb von Tauris „Kapitalismus und Architektur“. Auf diesen Folien zeichnet Walter Schritt für Schritt den Prozess nach, durch welchen Futurismus und Dadaismus das Verhältnis von Großstadt und Mensch zugunsten des Kapitals veränderten. Von der Analyse der Geschwindigkeits- und Beschleunigungsästhetik des Futurismus, welche Walter als Affirmation der durchkapitalisierten Lebenswirklichkeit der Großstadt interpretiert, geht sie zu einer Untersuchung der „Umwertung aller Werte“ durch den Dadaismus über, welche u.a. durch eine affirmative Wendung der Widersprüchlichkeit vollzogen werde. Walter vertieft dies, indem sie den Prozess der Umwertung der Negativität und der Abschaffung des Hindernisses menschlicher Werte elaboriert, wobei mit letzterem die Nivellierung diverser Wertkategorien durch den Tauschwert gemeint ist. Nicht nur Dadas Collagen wandelten den Schock der Großstadt in all seiner Negativität von einer passiven Erfahrung in den Kreativitätspol einer neuen (künstlerischen) Produktionstechnik um, welche den Urgrund aller Kreativität in der Destruktion sehe. Walter macht weiterhin deutlich, dass Dada dem Kapitalismus dadurch ein Modell lieferte, durch welches jegliche Negativität zur Innovation der Produktion genutzt und somit zu einem produktiven Element der kapitalistischen Totalität werden könne. Die Frage, inwiefern sich Dada selbst bereits dem Innovationsgesetz der industriellen Produktion verschreibe, wird dabei jedoch nur in einer kurzen Fußnote angerissen.

Um diese Frage dreht sich anschließend Sven Nickischs Beitrag *Bürgerliche Antibürger: Dada ganz hierhier. Dadaismus als Affirmation bürgerlich-kapitalistischer*

*Vergesellschaftung*, in welchem er sich mit der Anschlussfähigkeit des Dadaismus an den Kapitalismus auseinandersetzt. Im Zentrum steht für Nickisch die Frage, inwiefern der Dadaismus ein affirmativer Spiegel des innerkapitalistischen Innovationsimperativs ist und trotz seinem antibürgerlichen Selbstverständnis nur eine konkrete historische Form der bürgerlichen Subjektivität kritisiert, welche doch selbst besagtem Innovationsimperativ unterliegt. Nickischs Arbeit stellt insofern eine genaue Überprüfung einer der Thesen Tafuris dar, nämlich jener, derzufolge sich die historischen Avantgarden „nach dem typischen Gesetz der industriellen Produktion charakterisieren [lassen], deren Essenz die ständige Innovation ist“<sup>19</sup>. In Nickischs Text findet sich auch eine Minimaldefinition des Kapitalismus, die zwischen abstrakten Strukturdeterminanten und historischen Wandlungsformen unter deren Regie unterscheidet. Damit wird aufweisbar, wo die historischen Avantgarden den Kapitalismus in abstracto affirmierten und wo sie darüber hinaus als Avantgarden einer neuen, konkreten Form des Kapitalismus fungierten. So drehen sich die fünf affirmativen Narrative, welche Nickisch aus den Manifesten Dadas herausarbeitet, sowohl um die Affirmation bestimmter Phänomene der bürgerlich-kapitalistischen Vergesellschaftung als auch um die verkürzte Kritik einer bestimmten bürgerlichen Subjektivität, welche die *grundlegende* Struktur jener Subjektivität wiederum bestätigt. Die Narrative, welche Nickisch im Rahmen einer Norm der kreativen Destruktion analysiert, handeln von der Kompatibilität des dadaistischen Nihilismus mit dem Innovationszwang des Kapitalismus, von der vermeintlichen Ursprünglichkeit und Authentizität des (individuellen Er-)Lebens sowie von den „Freiheiten“, welche mit der Deinstitutionalisierung der Kunst einhergehen. Nicht nur der Begriff des Lebens, sondern auch die Auflösung der Kunst in selbigem sowie die Rolle, welche die Technik der Collage dabei spielt, sind Motive, die auch von vielen anderen Autor\*innen dieses Sammelbandes immer wieder problematisiert werden – schwerpunktmäßig im dritten und nächsten Text von Ekaterina Voronovich, dem ersten Essay des Sammelbandes. Neben der Diagnose, dass Dada in der Tat eher ganz „hierhier“ sei, schließt Nickischs Text mit der Eröffnung relevanter Fragen, die für den Autor selbst unbeantwortet bleiben. Einige

---

19 Tafuri 1977, 66.



dieser Fragen werden im Verlauf des Sammelbands von anderen Autor\*innen im zweiten und dritten Kapitel aufgegriffen. Vor allem im Kontext der Verschmelzung von Kunst und Leben, welche Voronovich in ihrem Essay behandelt, ist es wichtig, die Bedingtheit dessen, was (nicht nur) Dada als „Leben an sich“ fetischisiert, durch kapitalistische Vergesellschaftungsformen im Kopf zu behalten. Ob und, wenn ja, wie sich jener Fetisch des „Lebens an sich“ auch in diejenigen Avantgarden seinen Weg bahnte, die sich dem Sozialismus verschrieben, wird von Voronovich behandelt.

In ihrem Beitrag *Die Verschmelzung von Kunst und Leben bei den russischen Avantgardisten* setzt sie sich mit drei verschiedenen Aspekten jener Verschmelzung auseinander: mit dem Leben als bloßer Realität bzw. Gegenstand von Kunst, als sozial-politischer Umwelt und als philosophischer Kategorie. Eine wichtige Rolle spielt dabei durchgängig der Bruch der russischen Avantgarden mit der traditionellen Ästhetik und so mit dem Konzept der Kunst als autonomer Sphäre, welchen Voronovich Bürgers *Theorie der Avantgarde* folgend analysiert. Anhand der Kunst verschiedener Avantgardist\*innen untersucht sie im ersten Teil ihres Essays, inwieweit das Alltagsleben und die zuvor als profan geltenden Kulturgeschichten in den Fokus der Kunst rücken und damit trotz des Bruches mit den Traditionen der „klassischen Kunst“ viel Traditionelles in jene Eingang findet. Dies wird jedoch, wie Voronovich aufzeigt, auch nur zu einem von vielen Materialien, welche in die Collage einfließen, mit deren Technik die russischen Avantgardist\*innen Leben in Kunst und Kunst in Leben übersetzen wollen. Nicht zuletzt an der Verwendung dieser eng mit der (Poster-)Werbung verbandelten Technik macht Voronovichs Essay deutlich, inwiefern eine solche Verschmelzung von Kunst und Leben – die in Ost wie West verwirklicht wurde – als Avantgarde einer Gesellschaft funktioniert hat, in welcher so gut wie alles zum indifferent-zitierbaren Material der Kunst werden kann, bis das Leben selbst nur noch als ein innerhalb dieser Kunst zirkulierendes Bild von sich selbst erscheint. Im zweiten Teil ihres Essays zeigt Voronovich weiterhin den konstruktivistischen Zusammenhang der Verschmelzung von Kunst, Wissenschaft und Technik zu der neuen Produktionsweise des Industriedesigns auf, in welchem der Kunst die entscheidende Rolle einer lebensgestaltenden Praxis im Schöpfungsprozess der neuen Welt zugewiesen wird. Interessant ist dies nicht zuletzt mit einem Augenmerk darauf, wie jene konstruktivistische Verschmelzung

von Kunst und Leben (durch Figuren wie z.B. El Lissitzky und Zusammenschlüsse wie den 1922 stattgefundenen Kongress der Union internationaler fortschrittlicher Künstler) im Zusammenspiel mit De Stijl die mechanistisch-industrielle Wende des Bauhauses beeinflusst hat.<sup>20</sup> Im dritten und letzten Teil ihres Essays geht Voronovich noch einmal zurück zu Malewitschs Suprematismus, welcher mit seiner fast platonischen, religiösen Vorstellung von Geometrie als transformativer Schöpfungskraft die Grundlage für die Experimente des Konstruktivismus legte. Eine große Rolle spielt in diesem Zusammenhang u.a. der Hinweis darauf, dass die geometrische Gestaltung des Lebens / der Kunst, welche Anfang des 20. Jahrhunderts von vielen avantgardistischen Künstler\*innen angestrebt wurde, auch einmal an einem Nullpunkt war und sich ihre Formen erst erschaffen musste (wie z.B. Malewitsch die Ikone seiner Zeit, das „Schwarze Quadrat“). Voronovichs Essay erinnert uns insofern an die Geschichte wie an die Geschichtlichkeit der künstlich-künstlerisch durchdesignten Umwelt, in welcher wir heute leben.

Während so unsere heutige – historisch gewordene – Geschichtsvergessenheit erahnbar wird, zeigt sich im Behandelten des nächsten Essays ein Traditionsbezug, der droht, geschichtlich antiquiert zu werden. Ein anderes Verhältnis zur Geschichte nämlich scheint in den parallelen musikalischen (Nicht-)Avantgarden zu herrschen, wie sie überhaupt in gegensätzliche Richtungen zum kulturindustriellen Pop zu verweisen scheinen. Konstantin Parnian haben wir es zu verdanken, dass auch das Genre der Musik und seine mitunter abweichende Rolle im Kontext der historischen Avantgarden grundlegende Behandlung finden. Parnians Essay *Zwischen Reformwillen und Traditionsbewusstsein. Die Musik der Moderne im Spiegel der historischen Avantgarde* verortet die künstlerischen Diskurse und gesellschaftlichen Rezeptionen der „Neuen Musik“ im weitesten Sinne (von Mahler über Busoni bis zu Eisler) in die kartographierte Trias Avantgarde – Kapital – Großstadt. In Übereinstimmung mit dem offen Anti-Melodischen der restlichen Avantgarden werden so etwa Verbindungslinien zwischen Atonalität und Maschinenkult gemeinsam mit solchen zwischen technischer Reproduzierbarkeit und Kommodifizierung von Kunst sicht- und kritisierbar. Um nur eine der Thesen betreffs Kakophonie, die

---

20 Vgl. Tafuri 1987, 117-148.

zum Rest des Sammelbandes in beinahe harmonischer Resonanz stehen, wiederzugeben: Russolos „Intonarumori, die als Musikinstrumente konzipierten Geräusch-erzeuger, erfüllen genau den Zweck, die Klänge der Maschinen, der Metropolen und des Krieges auf der Konzertbühne zu etablieren.“ Neben dem Futurismus liege bei allen zeitspezifischen und mitunter ideologischen Überschneidungen mit den historischen Avantgarden der sonstige „Sonderweg“ der Musik nichtsdestoweniger darin begründet, dass Geschichte hier, im Gegensatz zu den historischen Avantgarden der Bildenden Kunst und der Literatur, durchweg respektiert würde. Andererseits lässt sich dieser Rückgriff auf die Tradition auch als eine Art elitäre Ästhetisierung des akustischen Panoramas der Großstadt verstehen. Die Privatisierung jener Ästhetisierung – Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen“ – wäre dieser Interpretation gemäß nicht als Schutz vor der Integration des Brutalen ins Schöngeistige der höchsten Kunst, sondern als Schutz dieser Integration vor klassisch gebildeten Ohren, Mündern und Körpern zu begreifen, welche jene Integration noch nicht vertrugen.

Das dritte Kapitel, das sich nach den Formaten der wissenschaftlichen Arbeit und des Essays literarisch-kreativ an sein Hauptthema begibt, übersetzt die vorherigen Theoretisierungen von Kapital und Avantgarde mittels Großstadt schließlich in die Gegenwart. Topoi sind dabei drei westliche Metropolen des touristischen Kapitals, archetypische Städte sowohl des historischen Avantgardismus wie der Kunst allgemein, „Kulturstandorte“ jeweils bis heute: Berlin, London und New York. In Berlin begegnet uns ein lyrisches Ich der Blasiertheit, das Simmels Diagnose ein Jahrhundert später nur bestätigen kann, allerdings ohne noch nach Heilsamem dagegen suchen zu wollen; New York derweil kommuniziert durch Tafuri mit Berlin, denn hierhin zog die Avantgarde, als der Faschismus sie aus Europa vertrieb; während London als ehemaliges Zentrum des Empires, indem es Schätze aus der ganzen Welt zusammenraubte, seinen Anteil zu den Motiven des Expressionismus und Surrealismus beitrug. Das letzte Kapitel ist insofern zu verstehen als ein Beleg für die Aktualität der vorhergehenden Analysen noch fürs 21. Jahrhundert.

In Jan Philipp Kabascis *Der Schock der Großstadt. Ein dramatischer Versuch* werden wir hineingerissen in ein Spektakel der Bilder und in ein Berlin, das merklich nach 1989 situiert ist. Die Zitate des Entwurfs fügen sich hier, bei aller Reibung

größtstädtischer Aufgewühltheit, reibungslos ineinander, und das wohl nicht zuletzt, da ein großer Teil des Textes aus einer Aneinanderreihung indifferent angehäufter Erscheinungen, aus einer Intensität des Mengenhaften besteht, worin auch Zeitlichkeit bzw. Geschichtlichkeit gleichgültig wurden. Denn, so die ironische Grundnote: von Döblin bis Bushido, nicht nur die ästhetische, auch die politische Intention der verschiedenen Stimmen wird vor dem Hintergrund der Metropole nivelliert, denn ob Marx oder Marinetti, was ist der Unterschied? – beide schrieben Manifeste, beide waren technophil, beide waren progressistisch. In jener Montage der Gleichzeitigkeit und Beschleunigung modelliert Kabasci die Großstadt als eigenständige Figur, was jenseits veralteter Dichotomien wie Singularität und Quantität verweist, bis Großstadt sich selbst so sehr verloren hat in der eigenen Vermassung wie jedes ihrer Mitglieder. Einst verschiedene Sprachen – inklusive der mathematisch-logischen – beginnen damit zusammenzutönen in einem ausfransenden Monolog, der zunehmend bloß noch eines aussagt: Der allgemeine Lärm nimmt zu, und er nimmt schneller und schneller zu. Die Blasiertheit allerdings ist lange Zeit nicht abgeschlossen: Depression, Mitleid und Fluchtreflexe werden immer wieder artikuliert. Erst ganz zuletzt, nach dem Höhepunkt der Überreizung, tritt ein fast kathartischer Zynismus auf: In totaler Suburbanisierung empfiehlt er, „halt aufs Land“ zu ziehen, woraus – politisch – vernehmbar ein „dann geh halt in den Osten“ echot. Im selben Sinne preist das lyrische Ich die Gewöhnung als Lösung an, während der größtstädtische Schock doch normalisiert bleibt, ja während Normalität Schock, während die permanente Schockstrategie der einhämmernden Reize zum erfrischenden Peeling oder zur heilsamen Akupunktur wurde. Indem Kabasci dergestalt den größtstädtischen Rausch des Rauschens als Drama, das niemand mehr als besonders dramatisch zu empfinden vermag, evoziert, dekonstruiert er die Verschlingung in die Marken- und Warenwelt und deren Schwindel der Ströme als eine *Poesie des Geldes*.

Hier setzt auch Lukas Meisners knapper Text *Von einer Klimax: Kunst, Kapital, London* an, der aus seinem literarischen „Londonprojekt“ entnommen ist, welches den „rasenden Stillstand“<sup>21</sup> unserer Zeit seziert. Das lyrische Ich ist hier allerdings,

---

21 Virilio 1997.

anders als bei Kabasci, gegen den Strich seiner verwalteten Umwelt gebürstet. Im Kaleidoskop aus Eindrücken der englischen Metropole zeigt sich vor allem, wie wenig Lokales, wie wenig Historisches die schöpferische Zerstörung namens „London“ von sich selbst übriggelassen hat. Zwischen spiegelnden Fassaden und CCTV, zwischen Finanzsektor und dem Kettengerassel der Multinationals wird allerdings nicht nur der Mensch zum Fremdkörper der Stadt, sondern Reflexion selbst nur mehr zum Spiegel im Spiegel, zur Reflexion bestenfalls noch der Reflexe, die uns blenden. London jedoch ist darin keine Besonderheit, erinnert uns Meisner, sondern nur ein Exempel. Wo Erinnerung veräußert wurde an Immanenz, die nichts Transzendierendes zulässt, sodass Innen und Außen verschmelzen, sind Kunst, Kapital und Metropole eins, ist Ideologie materiell und Verdinglichung liquid geworden. Dieser anti-utopische Nicht-Ort aber, diese Klimax der Flachheit bleibt deutbar als das, was man als Postmoderne zu bezeichnen pflegte, solange das Ende der Geschichte noch erinnerbar war.

Gegen den Tod des Autors protestiert schließlich auch im letzten Text des Sammelbands, in Lena Schuberts *White Strike*, ein lyrisches Ich, das sich selbst zurückerobern möchte. Die Erzählung verweist ins Darüberhinaus, weshalb wir sie als letzten Beitrag ausgewählt haben. Was darin sensible Behandlung findet, ist der Arbeitsalltag einer sehr genauen Beobachterin der Kunstwelt inklusive ihrer Ideologien, Gewalten und habituellen Konditionierungen, worin Geschichte und Kunstgeschichte gemeinsam erscheinen. Was wir hier vorfinden, ist eine freie Verarbeitung verschiedener Motive u.a. Brian O'Dohertys, was wir vorfinden, ist Raum, der Zeit auslöscht, ist Leere, die sich als Abstraktion sublimiert, ist weißes Rauschen in großstädtisches Chaos gebannt. Schnell wird so deutlich, dass der weiße Nihilismus der Ausstellungsästhetik nur einer schichtschiebenden lebenslänglichen Aufseherin bewusst werden kann, einer Person in einer Funktion kurzum, die zwischen der Kunst sonst genauso übersehen wird wie der weiße Kubus, in dem sie arbeitet, und die doch im von Theoretikern kolonisierten Raum gefangen bleibt. Bald aber soll auch Dohertys Glaube, der White Cube sei das Problem, problematisiert werden, denn es sei weniger die zementierte, kristallin gewordene, hygienische Institution der Architektur, die den größten Zwang ausübe, als eine Norm permanenter Innovation, die in der Tat alles, das einst stehend und ständig und fest

war, liquidiert. Das resultierende weiß rotierende „stahlharte Gehäuse“<sup>22</sup> kann die Protagonistin nicht verlassen, eben weil es keinen Ausgang hat, weil es abstrakt ist, sodass Kündigung selbst noch nach der Pensionierung notwendig bleibt.

Unser Sammelband endet insofern mit dem Bedürfnis nach einem Weg in ein weltliches Jenseits zur kapitalistischen Immanenz. Er endet, heißt das, mit dem Bedürfnis nach Ausbruch, nach Streik und Suspendierung aus der Trinität Kapital – Avantgarde – Großstadt, die uns als „kapitalistische Religion“<sup>23</sup> in säkularem Ritus befangen hält. Ähnlich aber wie Totalitätsanalyse niemals als Monade möglich ist, sondern stets nur gemeinsam mit Anderen – wie das vorliegende Büchlein veranschaulicht –, so ist auch der praktische Versuch einer Überwindung jener Totalität, die Partikulares nur als Partikularisierung zulässt, umzusetzen lediglich als gemeinsame Praxis.

#### 4

Zum Ende dieses zur Überlänge neigenden Vorworts bleibt nur, uns zu bedanken. Neben den besonders reichen Beiträgen einzelner Autor\*innen wie schon der Teilnehmenden am Q-Tutorium möchten wir v.a. dem Team des bologna.labs herzlich für Finanzierung, didaktische Weiterbildung, allgemeine Unterstützung wie überhaupt die Ermöglichung des forschenden Lernens an der HU danken. Weiterhin zu Dank verpflichtet sind wir Herrn Dr. Holger Brohm für seine stets kompetente, freundliche und unerlässliche Hilfe in allen bürokratischen und universitären Belangen. Zudem gilt unser Dank Sebastian Netzker für sein gewissenhaftes Lektorat der Texte, wobei alle noch übrig gebliebenen Fehler allein uns als Herausgebenden zuzuschreiben sind. Last but not least danken wir Alexander Demczak für die sorgfältige Gestaltung des Layouts sowie Jan Kabasci für die Vermittlung.

---

22 Weber 2017.

23 Benjamin 1991.

## QUELLENVERZEICHNIS

### Literatur

Adorno, Theodor W. (2015) Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1974) Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1982) Das Passagen-Werk, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1991) Gesammelte Schriften. Band VI, darin: Kapitalismus als Religion, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2010) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Berman, Marshall (1982) All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity, New York: Simon & Schuster.

Boltanski, Luc; Chiapello, Ève (2003) Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Bürger, Peter (1974) Theorie der Avantgarde, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Bürger, Peter (1989) Kunst und Lebenspraxis. Interview mit Peter Bürger von Isabelle Graw, gefunden auf Texte zur Kunst, <https://www.textezurkunst.de/articles/peter-buerger-kunst-und-lebenspraxis/>, abgerufen am 15.10.2019.

Dröge, Franz/ Müller, Michael (1995) Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.

Enzensberger, Hans Magnus (1976) Einzelheiten II. Poesie und Politik. Die Aporien der Avantgarde, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Federici, Silvia (2004) Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation, New York: Autonomedia

Habermas, Jürgen (1981) Theorie des kommunikativen Handelns, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Hartmann, Detlef (2015) Krisen Kämpfe Kriege. Band 1. Alan Greenspans endloser ‚Tsunami‘. Eine Angriffswelle zur Erneuerung kapitalistischer Macht, Berlin/ Hamburg: Assoziation A.

Haug, Wolfgang Fritz (2009) Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus, Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Harvey, David (1990) The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change, Cambridge/ Massachusetts: Blackwell.

Hobsbawm, Eric (1995) The Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991, London: Abacus.

Marx, Karl (1972) Werke, Band 4. Manifest der Kommunistischen Partei u.a., Berlin: Dietz Verlag.

Marx, Karl (2013) Werke, Band 23. Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band, Berlin: Dietz Verlag.

Schumpeter, Joseph (2005) Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie, Stuttgart: UTB.

Simmel, Georg (1957) Die Großstädte und das Geistesleben, Stuttgart: Brücke und Tür.

Tafuri, Manfredo (1977) Kapitalismus und Architektur. Von Corbusiers "Utopia" zur Trabantenstadt, Hamburg/ West Berlin: VSA.

Tafuri, Manfredo (1987) The Sphere and the Labyrinth. Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s, Cambridge/ London: MIT Press.

Virilio, Paul (1997) Rasender Stillstand. Essay, Frankfurt/ Main: Fischer.

Weber, Max (2017) Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus, Stuttgart: Reclam.



## AVANTGARDE DER GROSSSTADT, AVANTGARDE DES KAPITALS?

*Der Schock „Großstadt“ und der Umbau des schockierten Geistes durch  
Futurismus und Dadaismus*

### 1. Einleitung: Stadt und Kapitalismus bei Marx und Tafuri

Die folgende Arbeit setzt sich mit der Frage auseinander, inwiefern der Futurismus und der Dadaismus als Avantgarden die grundlegende geistige Arbeit leisteten, die es brauchte, um den durch die Großstadt entstandenen Schock aufzufangen und für den Kapitalismus produktiv zu machen. Ich stütze mich dabei v. a. auf Manfredo Tafuris Analysen der Avantgarden in „Kapitalismus und Architektur“ sowie auf Simmels Essay „Die Großstädte und das Geistesleben“. Dafür umreiße ich im Folgenden unter 1.1 zunächst Marx' Thesen zum Zusammenhang zwischen Stadt und Kapitalismus und unter 1.2 Tafuris eigene Theorie in „Kapitalismus und Architektur“. In 2.1 erläutere ich daraufhin, wie Simmel die Großstadt versteht, um in 2.2 mit der Analyse des Futurismus zu beginnen. Dabei untersuche ich v. a., inwiefern der Futurismus durch seine Ästhetik der Geschwindigkeit die kapitalistisch-großstädtische Wirklichkeit bestätigt. Daran anschließend werde ich unter 3. zeigen, wodurch der Dadaismus die Umwertung aller Werte (3.1), die Umwertung der Negativität an sich (3.2) und die Befreiung vom Wert als Hindernis (3.3) umsetzt. Abschließend beschäftige ich mich unter 4. mit der Produktivmachung der großstädtischen Negativität durch die Avantgarden, wobei auch wieder der Dadaismus im Mittelpunkt steht.

Bevor ich mit der Arbeit beginne, möchte ich jedoch ausdrücklich betonen, dass im Folgenden natürlich nicht behauptet werden soll, dass die Avantgarden sich bewusst als Vorhut des Kapitalismus formierten oder intentional die geistige Arbeit leisteten, die dieser zu jener Zeit benötigte. Auch Tafuri ist sich darüber völlig im Klaren:

*„Es wäre sicherlich vollkommen unhistorisch, sich ein kapitalistisches Bewußtsein vorzustellen, das vollständig entwickelt ist und das im Sinne eines Vorhabens wirkt, mit dem neue Institutionen für ein Kapital geschaffen werden sollen, das sich der Notwendigkeit bewußt ist, sich in gesellschaftliches Kapital umzuwandeln und als solches direkt seine eigenen Zyklen, Krisen und seine eigene Entwicklung zu lenken.“<sup>24</sup>*

An dieser Stelle soll daher klargestellt werden: Auch wenn im Folgenden mitunter Vokabular, Verben oder Formulierungen verwendet werden, die Intentionalität oder Bewusstheit im „geistigen Arbeiten für den Kapitalismus“ zu unterstellen scheinen (wie z. B. „die Aufgabe übernehmen“ u. ä.), so ist es doch nicht Intention der vorliegenden Arbeit, für solche zu argumentieren.

### 1.1 Marx: Die kapitalistische Bedingtheit der Entstehung der Stadt

Als Marxist baut Tafuri seine Analyse des Verhältnisses von Kapitalismus und Architektur auf der marxischen Theorie der Genealogie und Soziologie der Stadt auf.<sup>25</sup> Da er jedoch bei der Stadt als bereits bestehendem Phänomen ansetzt, formuliert er diese theoretische Grundlage nie wirklich aus. Um die Bedeutung der Avantgarden für die Entwicklung des Kapitalismus – insbesondere in Bezug auf die Stadt – historisch besser einordnen zu können, skizziere ich hier daher kurz Marx' Theorie der historischen Bedingtheit der Entstehung der Stadt durch den Kapitalismus.

Die Verstädterung ist zugleich ein durch die Wachstumsnotwendigkeit des Kapitalismus bedingtes Phänomen und eine Voraussetzung für die Entstehung des Kapitalismus überhaupt. Denn die „Expropriation des ländlichen Produzenten, des Bauern, von Grund und Boden“<sup>26</sup> bildet, wie Marx schreibt, die Grund-

24 Tafuri, Manfredo (1977): Kapitalismus und Architektur. Von Corbusiers „Utopia“ zur Trabantenstadt, S. 51 f.

25 Mit dem Begriff der Stadt ist in dieser Arbeit die mit dem Kapitalismus entstehende Großstadt gemeint, wie sie z. B. auch von Simmel behandelt wird (vgl. 2.1). Wenn von der Entstehung der Stadt o. Ä. die Rede ist, soll daher selbstverständlicher Weise nicht die Existenz von früheren Formen der Stadt (wie z. B. der antiken Polis oder der mittelalterlichen Hansestadt) geleugnet werden. Es wird stattdessen als Grundlage vorausgesetzt, dass mit „Entstehung der Stadt“ u. ä. Formulierungen lediglich ein bestimmter historischer Prozess gesellschaftlicher Transformation (welcher in diesem Kapitel expliziert wird) gemeint ist.

26 Marx, Karl und Engels, Friedrich (2013): Marx-Engels Werke 23 „Das Kapital“, S. 744.

lage des Prozesses der ursprünglichen Akkumulation: Ohne „die Momente, worin große Menschenmassen plötzlich und gewaltsam von ihren Subsistenzmitteln losgerissen und [...] auf den Arbeitsmarkt geschleudert werden“<sup>27</sup>, wäre der Übergang von der Feudalgesellschaft zum Kapitalismus nicht möglich gewesen.<sup>28</sup> Erst die Expropriation und Verjagung eines Teils der Landbevölkerung, durch welche sich das Kapital nicht nur deren Grund und Boden einverleibte, sondern auch die nötige Zufuhr an vogelfreiem, auf Lohnarbeit angewiesenem Proletariat sicherte, schuf den inneren Markt.<sup>29</sup> Denn es braucht die Zerstörung der ländlichen Subsistenzwirtschaft, um „dem innern Markt eines Landes die Ausdehnung und den festen Bestand [zu] geben, deren die kapitalistische Produktionsweise bedarf.“<sup>30</sup> Die Verstädterung, welche nicht von der Vernichtung der ländlichen Existenzweise zu trennen ist, geht also Hand in Hand mit der Herausbildung der kapitalistischen Produktionsweise. Die Konzentration/Zentralisierung von Menschen in der Großstadt ist v. a. eine Konzentration/Zentralisierung des Kapitals, welches Arbeiter akkumulieren und sie zur Masse proletarisieren muss, um sich selbst akkumulieren zu können. Marx fasst dies so zusammen:

*„Die Stadt ist bereits die Tatsache der Konzentration der Bevölkerung, der Produktionsinstrumente, des Kapitals, der Genüsse, der Bedürfnisse, während das Land gerade die entgegengesetzte Tatsache, die Isolierung und Vereinzelung, zur Anschauung bringt.“<sup>31</sup>*

Mit der Stadt wird außerdem die Arbeitsteilung immer weiter vertieft. Marx schreibt sogar: „Die größte Teilung der materiellen und geistigen Arbeit ist die Trennung von Stadt und Land.“<sup>32</sup> Die Entstehung der Stadt lässt sich in diesem Sinne auch durch die Notwendigkeit des ständigen Wachstums im Kapitalismus erklären. Sowohl durch die Konzentration und Zentralisierung von Menschen auf wenig Platz

---

27 Ebd.

28 Vgl. Ebd. S. 744, S. 760.

29 Vgl. Ebd. S. 760, S. 775 f.

30 Ebd. S. 775.

31 Marx, Karl und Engels, Friedrich (1969): Marx-Engels Werke 3 „Die deutsche Ideologie“, S. 50.

32 Ebd.

als auch durch die sich immer weiter ausdifferenzierende Arbeitsteilung wächst die Notwendigkeit des Tausches immer mehr an; mit dem Tausch beschleunigt sich die Kapitalzirkulation und so auch dessen Akkumulation.

Abgesehen von der Rolle, die die Verstädterung im Prozess der ursprünglichen Akkumulation und der Herausbildung des inneren Marktes spielt, lässt sich also sagen, dass die Transformation zu einer urbanen Gesellschaft sich v. a. als ein Prozess des kapitalistischen Fortschritts verstehen lässt, welchen der Kapitalismus benötigte, um seiner Wachstumsnotwendigkeit nachzukommen und die Kapitalzirkulation sowie -akkumulation zu beschleunigen. Auf diesem Verständnis des Entwicklungszusammenhangs zwischen Stadt und Kapitalismus aufbauend gebe ich nun im nächsten Schritt einen groben Überblick über die Thesen, welche Tafuri in „Kapitalismus und Architektur“ vertritt.

## 1.2 Tafuri: Kapitalismus und Architektur

Womit Tafuri sich beschäftigt, ist das Verhältnis von Kapitalismus und Architektur, d. h. v. a. mit der Entwicklung und der Rolle der Architektur seit dem Aufkommen der Großstadt. Um die Rolle, welche die in dieser Arbeit zu analysierenden Prozesse in Tafuris Theorie haben, besser verstehen und sie damit auch geschichtlich besser einordnen zu können, fasse ich den Aufbau von Tafuris Argumentation hier kurz zusammen und führe aus, an welcher Stelle seiner Theorie diese Arbeit ansetzt.

Was Tafuri sich vornimmt, ist „die genaue Darstellung derjenigen Aufgaben, die der Architektur bzw. der geistigen Arbeit im allgemeinen durch die kapitalistische Entwicklung entzogen sind.“<sup>33</sup> Die „Kapitalismus und Architektur“ zugrundeliegende These könnte man dabei so formulieren: Durch das Aufkommen der Großstadt als „Einheit des Produktionszyklus“<sup>34</sup> verliert die Architektur nach und nach ihre ideologische Funktion. Die Stadt soll „jetzt die Funktion einer industriellen Maschine übernehmen“.<sup>35</sup> Als solche besteht ihre neue Aufgabe darin, den Produktionszyklus zu organisieren und zu optimieren, um die Kapitalakkumulation

---

33 Tafuri, Manfredo (1977): Kapitalismus und Architektur, Von Corbusiers „Utopia“ zur Trabantenstadt, S. 8.

34 Ebd. S. 81.

35 Ebd. S. 85.

zu beschleunigen. In einer solchen Stadt wird das einzelne architektonische Objekt als gebaute Ideologie bzw. gebauter Wert langsam nutzlos. Die Architektur wird so als Bauproduzentin von einzelnen Bauobjekten nicht nur anachronistisch: Da sie traditionellerweise eine „stabile Struktur [ist], die bleibende Werte formt und eine Stadtmorphologie befestigt“<sup>36</sup>, fängt sie an, dem kapitalistisch-technologischen Fortschritt, welcher der „offenen Struktur“<sup>37</sup> der Stadt bedarf, um sich zu entwickeln, im Weg zu stehen. Daher „muß sich die Ideologie als solche verneinen, die eigenen verkrusteten Strukturen zerstören, sich völlig auf den ‚Aufbau des Schicksals‘ werfen.“<sup>38</sup> Die Architektur muss sich von Ideologie in „Utopie“ und Plan transformieren; sie muss zur materiell verwirklichten Ideologie werden. Als ihre neue geschichtliche Aufgabe bildet sich (statt der Erstellung von Bauobjekten) die „Erstellung von Organisationsmodellen“<sup>39</sup> heraus; ihr neues Arbeitsfeld wird die Organisation des Produktionszyklus der Stadt. Diese moderne Architektur, welche die Rolle einer utopisch-planenden Kraft übernommen hat, gerät jedoch ihrerseits auch bald wieder in eine Krise, da ihre Pläne und Utopien immer schon von der realen Entwicklung und Dynamik der Gesellschaft überholt werden. Sobald sich die Ideologie des Plans materiell verwirklicht hat, wird sie ihrerseits als geistiger Überbau überflüssig: „[D]ie Architektur als Ideologie des Plans wird durch die Wirklichkeit des Plans überrollt, sobald der Plan seine utopische Phase hinter sich läßt und zu einem wirksamen Mechanismus wird.“<sup>40</sup>

Tafuri teilt diese Geschichte der Architektur im Kapitalismus in drei Phasen ein. Die erste Phase ist die Herausbildung der urbanistischen Ideologie, welche die spätromantischen Mythologien überwinden soll.<sup>41</sup> Die zweite Phase zeichnet sich durch

---

36 Ebd. S. 39.

37 Ebd. S. 39.

38 Ebd. S. 45.

39 Ebd. S. 81.

40 Ebd. S. 101.

41 Vgl. Ebd. S. 44. Tafuri führt im ersten Kapitel Figuren wie Jefferson und Städte wie Washington als Beispiele für den spätromantischen (US-amerikanischen) Versuch an, der ständig in Veränderung begriffenen und beschleunigten Welt des Großstadtkapitalismus etwas entgegenzusetzen: In Form einer romantischen Architektur soll den Auswucherungen des Kapitalismus und der Großstadt mit stabilen Werten entgegengewirkt werden; es wird dabei v. a. versucht, die Werte des Landes gegen die Stadt zu verteidigen und sich damit einen Schutzwall gegen diese zu schaffen (Vgl. Ebd. S. 26-37). Laut Tafuri bildet sich die urbanistische Ideologie in ihrer ersten Phase nun als Überwindung eben dieser spätromantischen Mythologien heraus.

die „Produktion ideologischer ‚Projekte‘“ und die Aneignung „unbefriedigter Bedürfnisse“<sup>42</sup> durch die Avantgarden aus, womit m. E. v. a. die Produktion stadt-affirmativer Projekte sowie die Umwertung der Werte, die Nivellierung aller Werte jenseits des Tausches und die Produktivmachung des durch die Großstadt hervorgerufenen Schocks gemeint sind. Diese sind nun als fortschrittliche Ziele konkret durch Städtebau und Architektur zu lösen und materiell zu verwirklichen.<sup>43</sup> In der dritten Phase schließlich wird die architektonische Ideologie daher zur Ideologie des Plans – bis die Architektur auch als diese scheitert und nach der Wirtschaftskrise von 1929 langsam von der Wirklichkeit des Plans abgelöst wird.<sup>44</sup>

Ich werde mich im Folgenden mit der zweiten Phase dieses Prozesses beschäftigen, um darzulegen, inwiefern die Avantgarden das kapitalistische System durch die Affirmation und Anerkennung der neuen widersprüchlich-negativen Lebenswirklichkeit der Großstadt bestätigten und gleichzeitig noch die Grundlagen für eine produktive Nutzung dieser Negativitäten und Widersprüche legten.

## 2. Die kapitalistisch-großstädtische Ästhetik des Futurismus

### 2.1 Die Großstadt und ihre Wirkung auf die Psyche nach Simmel

Um die durch die Großstadt veränderten Lebensumstände zu charakterisieren, wollen wir uns zunächst einmal Simmel zuwenden, auf den sich auch Tafuri im Laufe seiner Analysen bezieht. Für Simmel liegt die Neuheit des Großstadtlebens besonders im „raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke“.<sup>45</sup> Die durch diesen schnellen Wechsel der Eindrücke verursachte „Steig-

42 Ebd. 44.

43 Vgl. Ebd.

44 Vgl. Ebd. Was die Krise der modernen Architektur zu diesem Zeitpunkt verursacht sind „die internationale Reorganisation des Kapitals, die Durchsetzung der antizyklischen Planungssysteme, die Durchführung des ersten sowjetischen 5-Jahres-Plans“, letztlich die keynesianische Wirtschaftspolitik. (Ebd. S. 100). Sie „tritt genau in dem Moment ein, in dem ihr natürlicher Adressat – das große Industriekapital – ihre grundlegende Ideologie überwindet und ihre Überbauelemente beiseite schiebt.“ (Ebd. S. 101). Von dem Moment an wird „die ideologische Funktion der Architektur nunmehr selbst überflüssig [...] bzw. auf Nachhutaufgaben und auf marginale Unterstützungsfunktionen für das System reduziert [...]“ (Ebd. S. 44).

45 Simmel, Georg (1903): Die Großstädte und das Geistesleben. Quelle: <http://gutenberg.spiegel.de/>. Zugriff am 6. Juni 2018. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-grossstaedte-und-das-geistesleben-7738/2>.

gerung des Nervenlebens“ bildet daher laut Simmel „[d]ie Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt [...]“.<sup>46</sup> Da der Mensch ein Unterschiedswesen ist, d. h. ein Wesen, dessen Bewusstsein durch die Unterschiede von aufeinanderfolgenden Eindrücken angeregt wird, erfordert das von schnell wechselnden Sinneseindrücken überflutete Großstadtleben weit mehr Bewusstsein als das „Landleben, mit dem langsameren, gewohnteren, gleichmäßigen Rhythmus [...]“.<sup>47</sup> Wie Tafuri schreibt, ruft dieses durch die „Steigerung des Nervenlebens“ charakterisierte Erlebnis der Großstadt bei dem Menschen daher einen Schock hervor.<sup>48</sup> Mit der Wirklichkeit der Großstadt kommt also auch die Notwendigkeit auf, „den durch die Großstadt hervorgerufenen Schock auf[zu]fangen“<sup>49</sup> – denn die in der Großstadt stetig wachsende Negativität und Widersprüchlichkeit kann nicht mehr durch die Art von stabilem Wertesystem sublimiert werden, die dem Kapitalismus bis jetzt als ideologischer Überbau diene. Die Frage, inwiefern die Avantgarden die Aufgabe übernahmen, diesen Schock aufzufangen, werde ich im nächsten Schritt mit der Analyse des Futurismus anfangen zu beantworten.

## 2.2 Futurismus als Affirmation der kapitaldurchströmten Stadt: Die Vergötterung von Geschwindigkeit

Bei der folgenden Analyse des Futurismus sowie seiner ideologischen Verbundenheit zum Kapitalismus werde ich mich darauf konzentrieren zu zeigen, inwiefern die vom Futurismus getätigte Affirmation von Geschwindigkeit, Dynamik, Bewegung, Beschleunigung, Wechsel etc. nicht nur eine Bestätigung der durch das Kapital beschleunigten Gesellschaft ist, sondern diese – als Aufruf, alles aus dem Weg zu räumen, was die Geschwindigkeit und damit die Kapitalzirkulation und -akkumulation behindert – auch immer weiter zu beschleunigen versucht.

Zunächst einmal erklärt Marinetti im ersten futuristischen Manifest, als Futurist nicht mehr wie die bisherige Literatur die „nachdenkliche Unbeweglichkeit“, sondern die „aggressive Bewegung“, „den gymnastischen Schritt“ und „den

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Vgl. Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 66 f.

49 Ebd. S. 67.

gefahrvollen Sprung“ preisen zu wollen.<sup>50</sup> Er kündigt an, auf die schockende Beschleunigung aller Dinge Loblieder singen zu wollen.<sup>51</sup> Indem er also das Schockende – die Geschwindigkeit – nicht mehr als etwas zu Fürchtendes, sondern als etwas zu Verehrendes konzeptualisiert, fängt er an, den durch die Großstadt verursachten Schock aufzufangen. Die Großstadt löst u. a. einen solchen Schock aus, weil sie als dynamische, dem ständigen und schnellen Wechsel unterworfenen Umwelt in einem zu großen Widerspruch zum bisherigen Überbau steht, welcher stets stabile Werte wie Religion, Familie, Moral etc. predigte. Marinetti erkennt insofern richtigerweise, dass „Mythologie und das Ideal überwunden“<sup>52</sup> sind. Gleichzeitig sind sie jedoch nur insofern überwunden, als sie ihre ideologische Funktion nicht mehr erfüllen können und anachronistisch geworden sind; das Bewusstsein der Menschen ist immer noch von den alten Wertesystemen der Stabilität strukturiert. Deswegen stellt sich die Großstadt ihnen auch als eine solche Negativität dar; deswegen braucht es einen neuen Überbau. Etwa den x-ten Tod, den Gott im 20. Jahrhundert in der Großstadt stirbt – nämlich nun den Verlust eines stabilen, einheitlichen, von Bewusstsein und Sinnen unterscheidbaren Lebensraums –, sublimiert Marinetti, indem er den Tod Gottes statt zu einem tragischen Verlustmoment zur Geburtsstunde der neuen, modernen Götter der Zukunft verkürt: „Wir werden der Geburt des Zentauren beiwohnen, und bald werden wir die ersten Engel fliegen sehen!“<sup>53</sup> Anders gesagt: Die Angst vor der Großstadt verwandelt Marinetti in Affirmation, indem er die Geschwindigkeit, die Technik, die Maschinen etc. als neue Götter verehrt. Diese neuen Götter werden nicht halb Gott, halb Mensch sein, sie werden nicht zum Menschen werden; der neue Gott ist vielmehr der Mensch selbst, insofern er zur Maschine wird. In der Großstadt kann der Mensch sich selbst als neuen Gott schaffen; als Maschine wird er – im Gegensatz zum alten Gott, der durch seinen Sohn sterblich wurde – unsterblich.<sup>54</sup>

50 Pörtner, Paul. Hrsg. (1961): *Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme*. Bd. II: *Zur Begriffsbestimmung der Ismen*, S. 38.

51 Vgl. Pörtner, Paul. Hrsg. (1961): *Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme*, S. 38 f.

52 Ebd. S. 35.

53 Ebd.

54 Vgl. Ebd. S. 56.



Marinetti löst den Schockmoment, der mit der Schnelligkeit einhergeht, des Weiteren in Wohlgefallen auf, indem er die „Schönheit der Schnelligkeit“<sup>55</sup> statuiert. Er erklärt „daß der Glanz der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat: um die Schönheit der Schnelligkeit.“<sup>56</sup> Da von nun an die Schnelligkeit (wie z. B. die eines Rennautos) als das Schöne verehrt wird und im Mittelpunkt der künstlerischen Arbeit steht,<sup>57</sup> hört die Kunst auf, sich mit bestimmten Objekten zu beschäftigen. Das Objekt selbst hört auf, Gegenstand der Kunst zu sein; mit der Zelebrierung und Ästhetik der Bewegung wird der Nicht-Gegenstand zum Gegenstand der Kunst. Besonders drückt sich dies im Manifest der futuristischen Maler aus. Was die Malerei von nun an zu produzieren hat, ist für die futuristischen Maler nicht mehr der „festgehaltene[...] Augenblick“ des universellen Dynamismus<sup>58</sup>, sondern „die dynamistische Empfindung“ an sich.<sup>59</sup> Die dynamistische Empfindung ist jedoch m. E. nichts Anderes als der psychische Zustand der Überreizung durch zu viele zu schnell wechselnde Sinnesindrücke. Simmel bezeichnet die daraus resultierende „Unfähigkeit, auf neue Reize mit der ihnen angemessenen Energie zu reagieren“<sup>60</sup>, als Blasiertheit. Der Blasierte ist aufgrund „der Raschheit und Gegensätzlichkeit ihres Wechsels [des Wechsels der Eindrücke]“<sup>61</sup> nicht mehr in der Lage, ihre Unterschiede wahrzunehmen. Simmel führt diesen psychischen Zustand auf die Geldwirtschaft zurück: „Diese Seelenstimmung ist der getreue subjektive Reflex der völlig durchgedrungenen Geldwirtschaft.“<sup>62</sup> Es ist das Geld, das

*„alle Mannigfaltigkeiten der Dinge gleichmäßig aufwiegt, alle qualitativen Unterschiede zwischen ihnen durch Unterschiede des Wieviel ausdrückt [...], es höhlt den Kern der Dinge, ihre Eigenart, ihre spezifischen Werte, ihre Unvergleichbarkeit rettungslos aus.“<sup>63</sup>*

---

55 Ebd. S. 38.

56 Ebd.

57 Vgl. Ebd.

58 Ebd. S. 42.

59 Ebd.

60 Simmel, Georg (1903): Die Großstädte und das Geistesleben.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Vgl. Ebd.

Und weil die Großstadt „dem Tauschmittel eine Wichtigkeit verschafft, zu der es bei der Spärlichkeit des ländlichen Tauschverkehrs nicht gekommen wäre“<sup>64</sup>, wächst mit der Großstadt die Reduktion aller Dinge auf den Tauschwert und so auch die absolute Nivellierung all ihrer Eigenarten, bis sie völlig austauschbar werden und nicht mehr zu unterscheiden sind.<sup>65</sup> Der schnelle Wechsel aller Dinge, von dem Simmel ständig schreibt, kann daher als der Wechsel des Tauschverkehrs verstanden werden. Wenn die Futuristen also den „allgemeinen Dynamismus“<sup>66</sup>, der mit dem raschen Wechsel verschiedener Sinneseindrücke und der stetigen Bewegtheit aller Dinge einhergeht, verehren, dann verehren sie den Tauschverkehr, in dem alles ständig gewechselt wird; sowie seine Geschwindigkeit und Beschleunigung. Denn: „In der Tat, alles bewegt sich, alles rennt, alles verwandelt sich in rasender Eile.“<sup>67</sup> Was sich jedoch verwandelt, ist Arbeit in Mehrwert, Mehrwert in Profit, Kapital in mehr Kapital; alles wird in eine Ware verwandelt und immer schneller gewechselt, damit immer mehr immer schneller in Kapital verwandelt werden kann. Wenn sich der Darstellungsbereich der Kunst vom Augenblick zur dynamistischen Empfindung transformiert, rückt daher die Kapitalzirkulation bzw. die von ihr ausgelöste Empfindung in den Mittelpunkt der Kunst. Auch im Manifest der futuristischen Literatur schreibt Marinetti, dass die ununterbrochene Folge neuer Bilder – d. h. das visuelle Erlebnis des Kapitalstroms in der Großstadt – das Blut der Dichtung bildet:

*„Die Bilder sind nicht Blumen, die man mit Sparsamkeit auswählen und pflücken muß, wie Voltaire sagte. Sie bilden das Blut selbst der Dichtung. Die Dichtung muß eine ununterbrochene Folge neuer Bilder sein, ohne die sie blutarm und bleichsüchtig ist.“*<sup>68</sup>

Da diese Transformation von den Futuristen jedoch nicht als ein Verlust, sondern als ein Gewinn verstanden wird, wird auch der Transformation der Psyche durch die materielle Wirklichkeit der Kapitalzirkulation ihre Verlusterfahrung genommen.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Pörtner, Paul. Hrsg. (1961): Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme, S. 42.

67 Ebd.

68 Ebd. S. 49

Was die futuristische Malerei vermittelt, ist, dass der Verlust der Fähigkeit, zwischen den viel zu schnellen Sinneseindrücken oder gar Objekten zu unterscheiden, ein Gewinn ist; die Vervielfachung der Gegenstände und der Wegfall ihrer Gestalt ist für sie ein Resultat „der verdoppelte[n] Macht unserer Sehkraft“<sup>69</sup>. Erneut, die Futuristen bestätigen damit die neue Wirklichkeit des großstädtischen Kapitalismus und sublimieren den Verlust der Fähigkeit, zwischen einzelnen Dingen und Eindrücken unterscheiden zu können, indem sie ihn stattdessen zu einem Gewinn erklären, zu dem Gewinn der „Schönheit der Schnelligkeit“<sup>70</sup> und der „dynamistischen Empfindung.“<sup>71</sup>

Wenn die futuristischen Maler also für die Kunst fordern, „[d]aß die Bewegung und das Licht das Stoffliche der Körper zerstören“<sup>72</sup> sollen, dann lässt sich dies m. E. als Aufforderung verstehen, die Auflösung der Dinge als einzelne, differenzierte Körper im „fortwährend bewegten Geldstrom“<sup>73</sup> der Großstadt noch weiter zu radikalisieren. Die futuristische Malerei bildet als Kunst, welche die Zerstörung alles Stofflichen durch die Bewegung affirmiert, einen neuen Überbau, welcher die psychische Erfahrung der Großstadt von einem Schock in ein positives Erlebnis umwandeln soll. Es ist jedoch nicht nur die Negativität der Beschleunigung bzw. der Verlust der Fähigkeit zu differenzieren, welche der Futurismus plötzlich als etwas Gutes darstellt. Marinetti schreibt auch ganz explizit über das konkrete, materielle Elend in der Großstadt und über die Freuden, die ihm dieses bereitet:

*„O, mütterlicher, mit schlammigem Wasser gefüllter Graben! Fabrikgraben! Mit vollem Munde koste ich deinen stärkenden Schlamm [...] Als ich meinen kotigen, übelduftenden Körper erhob, fühlte ich wie das rote Schwert der Freude süß mein Herz durchbohrte.“*<sup>74</sup>

Die psychische Erfahrung der Menschen in der Großstadt in eine positive zu verwandeln, so dass sie den „fortwährend bewegten Geldstrom“<sup>75</sup> und die Ni-

69 Ebd. S. 43, vgl. außerdem S. 42.

70 Ebd. S. 38.

71 Ebd. S. 42.

72 Ebd. S. 46.

73 Simmel, Georg (1903): Die Großstädte und das Geistesleben.

74 Pörtner, Paul. Hrsg. (1961): Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme, S. 37.

75 Simmel, Georg (1903): Die Großstädte und das Geistesleben.

vellierung aller Unterschiedlichkeiten der Dinge in ihm affirmieren, ist außerdem auch insofern nicht das einzige Bestreben der Futuristen, als sie gleichzeitig noch als Motor der gesellschaftlichen Entwicklung selbst fungieren. Da sie in ihrer Kunst alle Objektivität, Stabilität, Stofflichkeit und körperliche Integrität über Bord werfen und sich der Bewegung, Prozessualität und Geschwindigkeit verschreiben, treiben sie selbst die Auflösung der Dinge in zirkulierendes Kapital voran. Sie werfen sich völlig in die Bewegung des Warenstroms und in die Waren selbst hinein: „Unsere Körper dringen in das Sofa, auf das wir uns setzen, ein, und das Sofa dringt in uns ein.“<sup>76</sup> So werden nicht nur alle Dinge zur Ware, auch der Mensch selbst wird im Warenstrom zugleich verdinglicht und kommodifiziert. Mit dieser Kommodifizierung geht dieBlasiertheit einher. Indifferent wird der Mensch nicht nur gegenüber den Unterschieden zwischen den Dingen, sondern auch gegenüber dem Unterschied zwischen Mensch und Ding, zwischen Mensch und Ware. Der Futurismus treibt die Kommodifizierung des Menschen dabei so weit voran, bis der Mensch nicht mehr nur noch als Ding, sondern selbst als „leidendes Ding“ auf einer Stufe mit einer Ware steht: „Der Schmerz eines Menschen ist ebenso interessant für uns wie der Schmerz einer elektrischen Lampe, die unter krampfhaftem Zucken leidet und mit den herzerreißendsten Ausdrücken der Farbe.“<sup>77</sup> Indem der Mensch und sein Schmerz in der Kunst den gleichen Stellenwert wie ein industriell angefertigtes Produkt und dessen Elektrizität zugeschrieben bekommen, wird jedoch de facto aller Negativität, allem Schmerz, Leid und Elend, welche durch die kapitalistische Produktionsweise selbst verursacht werden, jegliche Signifikanz genommen. „Der Schmerz eines Menschen“ ist von nun an nur noch Attribut einer von vielen Waren und unterscheidet sich nicht mehr von all den anderen elektrischen Kapitalströmen und dynamischen Bewegungen in der Stadt. Hier zeigt sich schon die Umwertung der Werte bzw. der Negativität(en), mit der ich mich im nächsten Schritt in Bezug auf den Dadaismus beschäftigen will.

---

76 Pörtner, Paul. Hrsg. (1961): *Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme.* S. 43

77 Ebd. S. 44.

### 3. Die dadaistische Revolution als Avantgarde des Kapitalismus

Im vorherigen Kapitel habe ich dargelegt, inwiefern der Futurismus die Umwertung der Werte in Gang setzte, indem er v. a. Phänomene wie Geschwindigkeit, Beschleunigung, Bewegung etc. umwertete, welche im Widerspruch zu den bisherigen, sich alle auf Stabilität berufenden Ideologien standen und daher bis dato immer als etwas Schlechtes erschienen. Hier werde ich nun zeigen, inwiefern Dada jenseits von Geschwindigkeit all die Dinge umwertete, die bisher als negativ erschienen.

#### 3.1. Dadaismus als Umwertung der großstädtischen Negativitäten: Die Umwertung aller Werte

Dem ländlichen bzw. kleinstädtischen Bewusstsein muss z. B. das Chaos der Großstadt als etwas inhärent Negatives erscheinen; „Dada hingegen versinkt im Chaos; indem er das Chaos zeigt, bestätigt er dessen Realität.“<sup>78</sup> Wenn die Dadaisten in ihrem Manifest normativ schreiben: „Die Kunst ist in ihrer Ausführung und Richtung von der Zeit abhängig, in der sie lebt, und die Künstler sind Kreaturen ihrer Epoche“<sup>79</sup>, dann affirmieren sie nicht nur abstrakt die Determination der Bewusstseinsinhalte der Kunst durch die jeweiligen materiellen Verhältnisse, in die sie eingebettet ist. Sie definieren explizit das Chaos als die Klimax der Kunst und plädieren damit für eine Kunst, die sich willentlich von dem Chaos der Stadt fragmentieren und auseinanderreißen lässt: „Die höchste Kunst wird diejenige sein [...], der man anmerkt, daß sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ [...]“<sup>80</sup>. Dadurch, dass Dada nicht nur die sinnliche Realität des Chaos wiedergibt, sondern durch seine Techniken wie z. B. Montage und Assemblage auch die Prozesse der Destruktion von aller Einheitlichkeit imitiert, bestätigt er das Chaos der kapitalistischen Wirklichkeit.<sup>81</sup>

78 Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 72.

79 Huelsenbeck, Richard. Hrsg. (1994): *Dada: Eine literarische Dokumentation*, S. 31.

80 Ebd.

81 Vgl. Day im Original: „Dada's professed nihilism and deliberate deployment of atomizing techniques such as montage and assemblage are understood by Tafuri as a mimetic affirmation of the chaos of capitalist reality.“ (Day, Gail (2005): *Strategies in the metropolitan Merz: Manfredo Tafuri and Italian workerism*, in: *Radical Philosophy: A Journal of Socialist and Feminist Philosophy* 133, S. 29.)

Genauso betet der Dadaismus die Vermassung an, die mit der Großstadt in Gang gesetzt wird. Die Vermassung in der Großstadt löst in dem Menschen, der an das Leben in „der ‚organischen Gemeinschaft‘“<sup>82</sup> gewohnt ist, welche eine „Gemeinschaft der Subjekte“<sup>83</sup> ist, in der sich jeder kennt, ein starkes Gefühl der Entfremdung sowie eine Sehnsucht, in die Gemeinschaft zurückzukehren, aus.<sup>84</sup> Der Dadaismus jedoch macht die Masse – die schon als Masse der Proletarier notwendigerweise zusammen mit der Zentralisierung des Kapitals entstehen muss – zum Gegenstand der Anbetung: „Die Masse ist an sich stets anbetungswürdig, sie ist: viele, und viele sind mehr als der einzelne.“<sup>85</sup> Es ist gerade die Anonymität bzw. die Undifferenziertheit der Masse, die für den Dadaismus ihre Positivität ausmacht. Das negative Gefühl der Entfremdung wird so umgewertet: „Dada weist jeden Versuch, jene variierende, chaotische und ungleichartige Masse, die man Menschheit nennt, zu ordnen, weit von sich.“<sup>86</sup>

Genauso wie der Futurismus nimmt also auch der Dadaismus die Aufgabe wahr, den durch die Großstadt ausgelösten Schock aufzufangen, indem er jene Großstadtphänomene, die dem Bewusstsein, welches noch durch den bisherigen geistigen Überbau strukturiert ist, als Negativität erscheinen, umwertet. Dazu gehört auch die Nivellierung aller Dinge und Menschen durch das Geld bzw. den Tauschverkehr. Der Dadaismus spiegelt, da er nichts wollte, nichts war und nichts ist / Nichts wollte, Nichts war und Nichts ist<sup>87</sup>, die Nivellierung aller Qualität, Differenz und Eigenheit wider. Den Schock durch diese Nivellierung sublimiert er, indem er das Nichts als einzig wahre Lebenswirklichkeit ausruft. Denn so muss „Vive Dada!“<sup>88</sup> „DADA DADA DADA, [...] DAS LEBEN“<sup>89</sup> m. E. verstanden werden, wenn Dada Nichts ist, Nichts war und Nichts wollte. Dabei wertet Dada wie alle Avantgarden zwar viele konkrete als Schock empfundene Phänomene um; seine Hauptaufgabe besteht jedoch nicht darin, konkrete Negativitäten in Positivitäten, sondern darin,

82 Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 92.

83 Ebd.

84 Vgl. Ebd.

85 Huelsenbeck, Richard. Hrsg. (1994): *Dada: Eine literarische Dokumentation*, S. 39.

86 Ebd. S. 49.

87 Vgl. Huelsenbeck, Richard. Hrsg. (1994): *Dada: Eine literarische Dokumentation*, S. 34.

88 Ebd. S. 42.

89 Ebd. S. 58.

die Negativität selbst umzuwerten. Diesen Prozess werde ich im nächsten Schritt untersuchen.

### 3.2. Dadaismus als „Aufbruch des Widerspruchs“: Die Anerkennung des kapitalistischen Systems qua seiner Negativität

Die Negativitäten, die mit der Großstadt entstehen, stehen nicht nur in zu großem Widerspruch mit dem alten geistigen Überbau, als dass dieser sie noch verschleiern könnten; die Widersprüche selbst sind mit der Großstadt zu groß geworden, als dass sie noch vollständig verschleiert oder im Geiste vereinigt werden könnten. Die Umwertung der Werte besteht insofern nicht in einer bloßen Transformation der Ideologie. Statt die materiellen Widersprüche durch geistige Einheit zu sublimieren, erklärt Dada den Widerspruch selbst zur Substanz alles Seienden und Seins. Die Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit wird von der geistigen Arbeit nun nicht mehr als im Geiste zu vereinigende Realität betrachtet, sondern als utopisches Ziel:

*„Von jedem ‚Ja‘ sieht Dada zugleich das ‚Nein‘. Dada ist Ja-Nein. [...] Dada will abrechnen mit einer Abgrenzung zwischen der transzendenten und der alltäglichen Wirklichkeit. Dada ist das Bedürfnis nach einer einheitlichen Weltrealität, die aus dissonierenden und kontrastierenden Verhältnissen besteht.“<sup>90</sup>*

Ich verstehe dies so: Die transzendente Wirklichkeit, die nie mit der alltäglichen Wirklichkeit identisch sein kann, weil sie als Ideologie und Überbau immer ein falsches Bild von jener zeichnen muss, soll von nun an mit jener verschmelzen. Die transzendente Wirklichkeit soll sich der alltäglichen annähern, indem sie deren Widersprüche zulässt und keine Harmonie mehr herzustellen versucht; der alltäglichen Wirklichkeit wiederum soll das Prinzip einer transzendenten Wirklichkeit der Widersprüchlichkeit als zu verwirklichender Utopie dienen. Tafuri charakterisiert den sich hier artikulierenden Dadaismus so: „Die dadaistische Revolution

---

90 Ebd. S. 49.

– mehr als die surrealistische – liegt in dem Mut, die Widersprüche *des* Systems aufbrechen zu lassen und sie als Wirklichkeit zu akzeptieren.<sup>91</sup> Weil die rein ideologische Legitimation der Negativität nutzlos geworden ist, geht es jetzt nicht mehr darum, Strategien und Wertsysteme zu finden, mithilfe derer die Negativität verschleiert und der Status Quo legitimiert werden kann.<sup>92</sup> Stattdessen geht es darum, das kapitalistische System qua seiner Widersprüchlichkeit anzuerkennen:

*„Die Ideologie ist ein für allemal eine Form der Dialektik geworden, die sich auf das Negative gründet, die den Widerspruch als Bewegungselement der Entwicklung begreift, und die ausgehend von der Existenz dieses Widerspruchs, die Realität des Systems anerkennt.“*<sup>93</sup>

Dabei gilt, wie auch schon für den Futurismus, dass die Großstadt der Bezugspunkt des Dadaismus ist, von dem dieser selten ausdrücklich spricht – gerade, weil sie immer vorausgesetzt wird.<sup>94</sup> Die neue Wirklichkeit, die mit dem Dadaismus in ihre Rechte tritt,<sup>95</sup> ist die Wirklichkeit der Stadt. Wenn die Dadaisten schreiben: „Das Leben erscheint als simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen [...]“<sup>96</sup>, dann erinnert das sofort wieder an Simmels Analyse der großstädtischen Wirklichkeit. Da dieses simultane Gewirr „in die dadaistische Kunst unbeirrt [...] übernommen wird“<sup>97</sup>, lässt sich sagen, dass Dada in seiner Kunst die großstädtische Wirklichkeit und deren psychische Wirkungen wiedergibt. Letztere stellen sich für Dada jedoch nicht als Schock dar, sondern Dada lehrt im Gegenteil „den Sinn des Durcheinanderjagens aller Dinge“<sup>98</sup>. Er kommt damit den Forderungen eines Industriellen wie Henry Ford nach, dessen Forderung nach mehr Künstlern in der Industrie Tafuri wie folgt interpretiert: „Ford erwartet damit von den Intellektuellen nicht, daß sie den Produktionszyklus direkt kontrollieren,

---

91 Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 48.

92 Vgl. Ebd. S. 50.

93 Ebd. S. 49

94 Vgl. Ebd. S. 69.

95 Vgl. Huelsenbeck, Richard. Hrsg. (1994): *Dada: Eine literarische Dokumentation*, S. 32.

96 Ebd.

97 Ebd.

98 Ebd.



sondern daß sie einen expliziten Beitrag zur ‚Sinnegebung‘ dieses Zyklus leisten.“<sup>99</sup> Dada leistet dies in seiner Kunst: Die Realität, die mit ihm in ihre Rechte tritt, deren Sinn er lehrt und die er als Realität anerkennt, ist die des großstädtischen Kapitalismus. Dies tut er, indem er die Widersprüche, die im Kapitalismus und v. a. in der Großstadt auftauchen, nicht als Resultat des Kapitalismus und der Großstadt interpretiert, sondern als Eigenschaft des Lebens bzw. des Lebendig-Seins selbst.<sup>100</sup> Damit naturalisiert er sowohl die Widersprüche als auch die Großstadt und den Kapitalismus selbst. Er kann also die Realität des Systems vom Widerspruch ausgehend anerkennen, weil der Widerspruch für ihn die Existenzweise alles Lebendigen ist. An dieser Stelle wollen wir noch einmal zur Umwertung der Werte zurückkommen. Neben der Umwertung von bisher als negativ bewerteten Phänomenen und der Umwertung der Negativität selbst, findet noch ein dritter Prozess der Umwertung statt, von welchem man sagen könnte, dass er der wichtigste ist und dass die anderen in ihm münden.

### 3.3 Dadaismus als Befreiung vom Wert: Wie Dada das Tauschprinzip durch die Nichtung und Identifizierung alles Seins vom Hindernis des Wertes befreit

Im Folgenden soll erläutert werden, warum der Wert zu einem Hindernis für den Kapitalismus wurde und inwiefern der Dadaismus dazu beitrug, jenen als ein solches abzuschaffen. Tafuri schreibt: „Futurismus und Dada erheben die Entsakralisierung der Werte zur neuen Wertperspektive.“<sup>101</sup> Dass die alten Werte entsakralisiert und umgewertet werden, dass bisher Negatives und die Negativität an sich bzw. die Nivellierung aller Dinge, dass das Nichts zum neuen Wert erhoben wird, bedeutet natürlich letztendlich, dass die Wertfreiheit zum neuen Wert wird. Durch den Aufbruch der Widersprüche und der Negativität sowie durch deren Bejahung werden nicht einfach neue Werte ge-

99 Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 54.

100 Vgl. Huelsenbeck: „Vive Dada! Es ist die einzige Lebensanschauung, die [...] die Identität des gesamten Seins mit allen Widersprüchen durchführt [...]“ (Huelsenbeck, Richard. Hrsg. (1994): *Dada: Eine literarische Dokumentation*, S. 43.) Vgl. außerdem S. 49 und S. 63.

101 Ebd. S. 48.

schaffen. Stattdessen wird die Kategorie des Wertes an sich fraglich. All die Dinge, die Futurismus und Dada bejahen, die Schnelligkeit der Großstadt und die Nivellierung der Dinge und Menschen durch das zirkulierende Kapital, zeichnen sich dadurch aus, dass sie keine festen Werte mehr beinhalten. Nachdem die Werte entsakralisiert worden sind, bleibt als einziger Wert die Wertfreiheit, welche wohlgemerkt nicht die Freiheit zum Wert, sondern die Freiheit vom Wert ist: „Wertfreiheit‘ ist genaugenommen Freiheit gegenüber dem *Wert* überhaupt. Der Wert ist nunmehr zu einem Hindernis geworden.“<sup>102</sup> Das gilt nicht nur für die Wertesysteme als geistiger Überbau, sondern für jeglichen Wert von qualitativer Differenz. Wir kommen wieder zurück zu Simmel und der Blasiertheit:

*„Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge [...] so, daß die Bedeutung und der Wert der Unterschiede der Dinge und damit der Dinge selbst als nichtig empfunden wird. Sie erscheinen dem Blasierten in einer gleichmäßig matten und grauen Tönung, keines wert, dem anderen vorgezogen zu werden.“*<sup>103</sup>

Wie wir vorhin schon festhielten, ist die Blasiertheit „der getreue subjektive Reflex der völlig durchgedrungenen Geldwirtschaft.“<sup>104</sup> Genau für diese Nichtung der Unterschiede aller Dinge, welche sich dadurch auszeichnet, dass durch sie jegliche Differenz und jegliche Wertunterschiede zwischen den Dingen als nichtig empfunden werden, plädiert auch der Dadaismus:

*„Dada sieht in allen Einbildungen, die uns von der Wirklichkeit abgelenkt haben – mögen wir sie Tao, Om, Brahma, Jahwe, Gott, Zahl, Geist usw. nennen – lediglich verschiedene Etiketten für den gleichen Artikel, der, ‚aus einem Nichts sich entwickelnd‘ mit viel Trara den Menschen aufgeschwatzt wird.“*<sup>105</sup>

---

102 Ebd. S. 45.

103 Simmel, Georg (1903): Die Großstädte und das Geistesleben.

104 Ebd.

105 Huelsenbeck, Richard. Hrsg. (1994): *Dada: Eine literarische Dokumentation*, S. 46.

Dada hat wohl nicht unrecht, wenn er in all diesen Einbildungen den gleichen Artikel sieht; schließlich dienen all diese transzendenten Prinzipien als Ideologie und Überbau dem gleichen Zweck. Auch hat er nicht unrecht, wenn er daher im Hinblick auf die damalige gesellschaftliche Situation „der Kunst, der Religion, der Philosophie oder der Politik jeden höheren geistigen Inhalt“ abspricht und lediglich auf zwei Dinge (Reklame und Suggestion) zurückführt.<sup>106</sup> Denn, wie wir schon analysierten, verlieren die Dinge mit der Beschleunigung des Kapitals und der Ausdehnung des Tauschprinzips ihren Eigenwert, letztlich allen Wert jenseits des Tauscherts, und werden somit ein großes, gleiches Nichts. Der höhere geistige Inhalt, der ihnen zugeschrieben wird, kann insofern durchaus als Reklame, als Mittel zum Zweck (der Legitimierung) des Tausches verstanden werden. Wenn Dada jedoch statt für diese Einbildungen nicht *gegen* den Kapitalismus als nicht-endes Prinzip, *sondern für die Nichtung und das Nichts argumentiert*,<sup>107</sup> dann wird er selbst zum direkten Advokaten des Kapitalismus. Dada ist als Priester des Nichts nichts als der Wegbereiter einer fortgeschritteneren Form des Kapitalismus bzw. dessen Ideologie. Da der Wert nun einmal zum Hindernis geworden ist – sowohl der Wert Gottes als auch alle ganz konkreten, qualitativen Differenzwerte zwischen den Dingen und Menschen – leistet Dada genau die geistige Arbeit, die nun benötigt wird: Er erklärt die alten Werte und sowieso alle Werte für nichtig und ruft die Nichtigkeit und Gleichheit, die der Kapitalismus kreiert und benötigt, als einzig wahre Realität aus.

Inwiefern Dadas Nichts nichts anderes als das Nichts des Kapitalismus ist, als die Reduktion aller Dinge auf den Tauschwert, zeigt sich auch an seiner Idee von Einheit. Denn auch wenn er sich als der größte Advokat des Widerspruchs ausgibt, so lässt er doch klar durchscheinen, dass der Widerspruch für ihn gleichzeitig immer nur ein scheinbarer ist: Wie auch sollte es anders sein, wenn sich alle Dinge durch das Nichts, das sie sind, gleichen? Selbst über den wohl größtmöglichen aller Widersprüche, den Widerspruch zwischen Pazifismus und Militarismus, den Widerspruch zwischen *gegen den Krieg sein* und *für den Krieg sein*, den Widerspruch zwischen „Frieden um jeden Preis“ und „Krieg um jeden Preis“, erklärt Dada: „Auch dieser

---

106 Ebd.

107 Vgl. Ebd. S. 34

Widerspruch ist nur äußerer Schein, und sicherlich der schmeichelhafteste.<sup>108</sup> Dies lässt sich, wie gesagt, durch seine Vorstellung von Identität erklären, die für ihn mit dem Nichts selbst einhergeht.

*„An die Stelle des apriorischen Ego oder der Individualität, des nihil neutrale oder des Noumen – müßte dort nicht Identität des gesamten Seins, Zahl, Wesen, Zeit, Raum, Ruhe, Bewegung, kurz, müsste in diesem Nichts aller Differenz nicht alles enthalten sein und dort herrschen?“<sup>109</sup>*

Was aber ist es, was im Nichts aller Differenz alle Dinge zu einer Identität vereint; wodurch wird alles zugleich nichts und identisch? An dieser Stelle kann Adorno das Argument etwas illustrieren:

*„Das Tauschprinzip [...] ist urverwandt mit dem Identifikationsprinzip. Am Tausch hat es sein gesellschaftliches Modell, und er wäre nicht ohne es; durch ihn werden nichtidentische Einzelwesen und Leistungen kommensurabel, identisch.“<sup>110</sup>*

Was alle Dinge zugleich nichtig und identisch macht, ist das Tauschprinzip. Dass der Dadaismus trotz aller Liebe zum Widerspruch noch für die Identität alles Seins ist, offenbart damit am deutlichsten, inwiefern er als ein Sinngeber und Frontkämpfer der neuen kapitalistischen Wirklichkeit fungiert. Denn die Reduktion aller Dinge auf die Interessen des Kapitals macht nicht nur alle Dinge zugleich identisch; sie ist es auch, die die Widersprüche vereint. Schließlich vereinen sich die dem Kapitalismus immanenten Negativitäten mit allem anderen darin, dass sie produktiv für das Kapital sind: So ist etwa die Arbeiterklasse zugleich „die praktische Negation des Systems“<sup>111</sup> sowie seine produktive Kraft, da das Kapital selbst nichts anderes als angehäuften Arbeit ist. Die Ausbeutung der Arbeiterklasse als Negativität und Widerspruch ist insofern in dialektischer Manier nicht von der „Positivität“ der

108 Ebd. S. 36.

109 Ebd. S. 41.

110 Adorno, Theodor W. (2015): Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit, S. 149.

111 Tafuri, Manfredo (1977): Kapitalismus und Architektur, S. 50.

sich anhäufenden Arbeit, der Kapitalakkumulation zu trennen; alle dem Kapitalismus immanenten Negativitäten und Widersprüche sind darin vereint, dass sie dem Tausch- und Identitätsprinzip unterworfen sind. Dada nun ersetzt eine ideologische Sublimation der Negativitäten und Widersprüche, welche jene im Geiste vereinigt, durch das materielle Prinzip des Kapitalismus selbst. Wie ich schon schrieb, werden nun die Negativität und der Widerspruch selbst zu den eigentlichen „Werten“ umgewertet; mit der gleichzeitigen Nichtung und Identifizierung alles Seienden und Seins aber führt Dada das Tauschprinzip selbst im Geiste fort und affirmiert so die materielle Wirklichkeit des Kapitalismus. Inwiefern Dada sowie die Avantgarden im Allgemeinen jedoch nicht nur die notwendige geistige Arbeit leisteten, durch welche Negativität umgewertet und die neue Wirklichkeit affirmiert werden konnte, sondern auch die Grundlage für die Produktivmachung der Negativität selbst legten, will ich im nächsten Schritt zeigen.

#### 4. Die Produktivmachung der Negativität durch die Avantgarden

Da es von nun an gilt, das kapitalistische System durch und qua seiner Widersprüchlichkeit anzuerkennen, kann es in der geistigen Arbeit nicht mehr darum gehen, wie die Negativitäten zu legitimieren und zu verschleiern sind. Die durch das Kapital produzierte Negativität soll nicht mehr nur ideologisch zu sublimierendes Element des Produktionsprozesses sein. Da die Negativität selbst produktiv werden muss, geht es von nun an

*„um die Erkenntnis von realen und konkreten Mitteln innerhalb der ökonomisch-produktiven Basis, damit die ‚Negativität‘ – d. h. die praktische Negation des Systems durch die Arbeiterklasse – als ein ‚notwendiges‘ und wesentliches Element des gesellschaftlichen Reproduktionsprozess effektiv funktionieren kann.“<sup>112</sup>*

Es geht, mit anderen Worten, darum, wie die Arbeiterklasse nicht nur als arbeitendes, per definitionem „positives“ Element produktiv sein kann, sondern wie sie auch als

---

112 Ebd. S. 50.

explizit negatives und negierendes Element für den Kapitalismus produktiv gemacht werden kann. Inwiefern die Avantgarden und Dada im Besonderen die Grundlagen dafür legten, will ich im Folgenden u. a. am Beispiel der Montage zeigen.

Das Problem, das sich Anfang des 20. Jahrhunderts stellt und das von den Avantgarden angegangen wird, ist nicht nur, wie man den durch die Großstadt hervorgerufenen Schock auffangen kann, sondern auch, wie man ihn „in ein neues Prinzip der dynamischen Entwicklung verwandeln [kann], und wie [...] man schließlich die Ängste, die aus dem Großstadterlebnis herrührende ‚Gleichgültigkeit gegenüber dem Wert‘ hervorruft, gebrauchen [kann]?“ Der folgende Satz aus einem der dadaistischen Manifeste ist daher besonders interessant: „Dada wollte mehr sein als Kultur und es wollte weniger sein [...]“. <sup>113</sup> Dada ist weniger als Kultur, weil es nicht mehr die klassische Form des geistigen Überbaus annimmt; es ist mehr als Kultur, weil es mehr als geistiger Überbau ist, weil es materiell verwirklichte Ideologie ist/wird. Dada unterscheidet sich von früheren Ideologien dadurch, dass sich in ihm die Ideologie selbst verneint. <sup>114</sup> Dada funktioniert nicht nur dadurch, dass es die Nivellierung, das Nichts und die Widersprüche affirmiert; Dada funktioniert v. a. dadurch, dass es all das Nichts und Nichten produktiv macht – womit es das kapitalistische System gleichzeitig bestätigt und weiterentwickelt. Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, dass es nicht darum geht, die geistige Arbeit tatsächlich in produktive Arbeit umzuwandeln, sondern vielmehr darum, „die Produktion von Ideologien immer stärker für die materielle Produktion zu funktionalisieren.“ <sup>115</sup> Die Aufgabe Dadas wie auch die der anderen Avantgarden ist die „Verwandlung der traditionellen Ideologie in eine Utopie, die [...] zusammenfällt mit [...] der vollständigen *Realisation der Dialektik*.“ <sup>116</sup> Was genau diese Utopie des Dadaismus ausmacht, besprachen wir schon oben: Es ist die Utopie der Widersprüchlichkeit, in der sich alltägliche und transzendente Wirklichkeit zu einer dissonierenden Einheit vereinen. Da die geistige Arbeit nicht tatsächlich in produktive Arbeit umgewandelt werden kann, lässt sich diese Utopie v. a. als Sinnbild und Modell

113 Huelsenbeck, Richard. Hrsg. (1994): *Dada: Eine literarische Dokumentation*, S. 34.

114 Vgl. Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 45.

115 Ebd. S. 55.

116 Ebd. S. 51

verstehen.<sup>117</sup> Die „Interpretation des Dadaismus oder Futurismus [...] als hermetische Selbsterkenntnis im Irrationalen“<sup>118</sup> ist daher, wie Tafuri schreibt, völlig fehlgeleitet. Die Avantgarden kreieren durch die Zerstörung der Werte vielmehr „neue hoffnungsvolle Formen einer Rationalität, die – mit dem Negativen konfrontiert – es zum Motor einer grenzenlosen gesellschaftlichen Entwicklung machen kann.“<sup>119</sup> Dada macht die Negativität insofern für den Kapitalismus funktionabel, als er ein utopisches Modell dafür entwirft, wie der Widerspruch zu einem dynamischen, kreativen Prinzip werden kann. Denn (wie Tafuri richtig feststellt): „Nicht zufällig gehen die ökonomischen Modelle *von der Krise aus* und stellen sich nicht abstrakt *gegen die Krise*.“<sup>120</sup> Wenn mit Keynes ein ökonomisches Prinzip entsteht, in dem es v. a. darum geht, die Krise zu planen, um die „Entwicklung von Instrumenten, die Positives und Negatives (Kapital und Arbeiterklasse) zusammenwirken lassen, um eine Spaltung beider zu verhindern und ihren komplementären Charakter zu verwirklichen“<sup>121</sup>, dann haben die Avantgarden als Selbstverneinung der Ideologie die Grundlage dafür gelegt: Angetrieben von der Dynamik der Negativitäten und Widersprüche transformierte sich die Ideologie in der avantgardistischen Theorie und Kunst qua Selbstverneinung zur Utopie.

Dabei spielt auch die Dialektik zwischen den konstruktiven und destruktiven Avantgarden eine wichtige Rolle. Tafuri zeigt dies v. a. an der Dialektik zwischen De Stijl und Dada.<sup>122</sup> Während De Stijl eine Methode der formalen Kontrolle über die moderne Welt ist, verkündet Dada das in dieser Welt enthaltene Irrationale und Absurde.<sup>123</sup> Dada beweist (ohne sie zu benennen) die Notwendigkeit eines Plans, mithilfe dessen das Chaos kontrolliert werden kann; De Stijl führt die Ideologie des Plans ein, die als Organisationsmodell der Produktion, als Entwurfsmethode immer stärker durch die Stadt selbst als produktive Einheit agiert.<sup>124</sup> Laut Tafuri werden so

---

117 Vgl. Ebd. S. 51, S. 55.

118 Ebd. S. 48.

119 Ebd.

120 Ebd. S. 51.

121 Ebd. S. 46.

122 Vgl. auch Day, Gail (2005): *Strategies in the metropolitan Merz*: Manfredo Tafuri and Italian workerism, S. 29.

123 Vgl. Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 70.

124 Vgl. Ebd. S. 70.

Chaos und Ordnung als die eigentlichen Werte der kapitalistischen Stadt sanktioniert, wobei die Form und die Ordnung von nun an nicht mehr abseits, sondern inmitten des Chaos gesucht wird, wodurch das Chaos der kapitalistischen Großstadt seinen Sinn und seine Berechtigung gewinnt.<sup>125</sup> Dies aber ist die vollständige Realisation der Dialektik, von der wir weiter oben sprachen. Sowohl die Destruktivität Dadas als auch die Konstruktivität De Stijls verwandeln sich in ihr Gegenteil. Die analytische Zerlegung von Sprache und Form der Konstruktivisten erfüllte nicht nur den von ihnen angestrebten Zweck, neue Einheiten zu bauen, sondern trieb auch den Zusammenbruch einheitlicher Erfahrungen an.<sup>126</sup> Genauso Dada: Durch seine Techniken Assemblage und Montage erkannte Dada die soziale Materialität der Stadt in all ihrer Negativität als positives Material,<sup>127</sup> als Produktionsmittel für die künstlerische Arbeit und damit auch für die industrielle Produktion an. Es ist daher sehr treffend, wenn Day schreibt, dass die Montage oft auch als eine Technik verstanden werden kann, mithilfe derer versucht wurde, die brüchigen Fragmente der Stadt wieder zu reparieren und zusammenzufügen.<sup>128</sup> Hier zeigt sich, wie die Negativität durch z. B. Dadas Utopie der Widersprüchlichkeit zu einem dynamischen Entwicklungsmoment der Wirklichkeit werden kann. Die geistige Arbeit produziert nun keine auf die jeweilige Seinsstufe abgestimmte Ideologie mehr, sondern vielmehr Utopie.<sup>129</sup> Diese Utopie aber sowie die reale Negativität wird, wie von z. B. Mannheim theoretisiert, zu einem die Wirklichkeit sprengendem Element, durch welches diese auf eine höhere Seinsstufe gehoben werden kann.<sup>130</sup> Oder auch: Die Negativität wird für den Kapitalismus von nun an zu einem produktiven Element, da sie als widersprüchliches Element seine gegenwärtige Form stets sprengt, ihn so

125 Vgl. Ebd. S. 72.

126 Vgl. Day im Original: „In his [Tafuris] view, the constructivists not only 'built' new 'unities', as claimed, but, through their analytic explorations of form and language, also contributed to the dissolution and breakdown that accompanied the experiences described by Simmel.“ (Day, Gail (2005): *Strategies in the metropolitan Merz: Manfredo Tafuri and Italian workerism*, S. 29.)

127 Vgl. Ebd.

128 „[...] such strategies [the dislocating techniques of montage] [...] often sought to close the gap between sign and meaning; montage was sometimes an effort to repair the fractures of the metropolis.“ (Ebd. S. 30.)

129 Vgl. Mannheim, Karl (1952): *Ideologie und Utopie*. Schulte-Bulmke: Frankfurt am Main, S. 169, S. 187; zitiert nach: Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 137. Vgl. außerdem S. 46 f. und 136 f. in Tafuri.

130 Vgl. wieder Mannheim nach Tafuri S. 169 und S. 187; sowie Tafuri S. 46 f. und S. 136 f.



zu weiterem Wachstum treibt und zwingt, sich in eine neue, modernere und effizientere Form zu transformieren. Inwiefern die Avantgarden den Weg dafür ebneten, zeigt sich zunächst einmal daran, dass alle Avantgarden – nicht nur der Dadaismus – „in ihrer Entstehung und sukzessiven Ablösung nach dem typischen Gesetz der industriellen Produktion“<sup>131</sup> funktionierten: nach dem Gesetz der ständigen Innovation.<sup>132</sup> Die ständige Innovation der Avantgarden selbst aber – die Entwicklung vom Futurismus zum Dadaismus zum Surrealismus etc. – wird angetrieben durch einen stetigen Fortschritt der Negation. Während der Futurismus z. B. noch eine Ästhetik der Geschwindigkeit vertritt (vgl. 2.2), verneint der Dadaismus jede Ästhetik;<sup>133</sup> während der Dadaismus sich noch bewusste künstlerische Ziele und Paradigmen setzt (vgl. 3.), verneint der Surrealismus den bewussten künstlerischen Schaffensprozess an sich und ersetzt ihn durch das Unbewusste des automatischen Schreibens und des Traums.<sup>134</sup>

Dabei ist die Technik der Montage, wie Tafuri schreibt, für alle Avantgarden grundlegend geworden.<sup>135</sup> Mithilfe der Montage – in der die Bruchstücke der realen Welt montiert werden – wird das in der Stadt erlittene Schockerlebnis in das Bild projiziert.<sup>136</sup> Durch diese Projektion wird der Schock jedoch gleichzeitig in ein aktives, produktives Element umgewandelt. Die Avantgarden lehnen den Kapitalismus durch das Prinzip der Montage, wie die Negativität, die Fragmentiertheit, die Widersprüchlichkeit weiter produktiv gemacht und zur Innovation der Produktion bzw. ihrer Techniken genutzt werden kann. Die

131 Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 66.

132 Inwieweit sich Dada selbst dem Innovationsgesetz der industriellen Produktion verschreibt, zeigt sich u. a. auch in der dadaistischen Definition der Dichtung. Dada definiert es als Aufgabe der Dichtung, nicht das Aussehen der Dinge nachzuahmen, sondern, den Konstruktionsgesetzen folgend, nach denen diese Dinge geformt sind, neue Dinge zu schaffen. (Vgl. Huelsenbeck, Richard. Hrsg. (1994): *Dada: Eine literarische Dokumentation*, S. 35.) Das Konstruktionsgesetz, nach denen die Dinge in der Großstadt geformt sind, ist aber – wie Simmel schon aufzeigte – das Gesetz der Kommodifizierung und Kapitalakkumulation. Indem der Dadaismus also einerseits die Großstadt und das Leben in ihr zu seinem hauptsächlichen Material macht (Ebd. S. 31 f.) und andererseits erklärt, den Konstruktionsgesetzen der bereits bestehenden Dinge folgend neue Dinge schaffen zu wollen, verschreibt er sich dem Gesetz der industriellen Produktion.

133 Ebd. S. 32.

134 Vgl. Asholt, Wolfgang, und Fähnders, Walter (1995) *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, S. 329 – S. 332.

135 Vgl. Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 66.

136 Vgl. Ebd.

Form der Indifferenz, welche die Dinge durch die vollkommene Warenwerdung im Geldstrom annehmen, wird hier von einem negativen Erlebnis des Schocks in ein kreatives Prinzip umgewandelt. Dadurch dass Dada die Identität aller Dinge nicht mehr als einen Schock konzeptualisiert, sondern zum Paradigma seines kreativen Prozesses macht, fängt er an, „die aus dem Großstadterlebnis herrührende ‚Gleichgültigkeit gegenüber dem Wert‘“ zu gebrauchen. Aus der Negativität dieser Gleichgültigkeit heraus entsteht so ein neues Schöpfungsprinzip, dem „die wechselnde Bedeutung von Werten“ das „Lebenselement“ ist;<sup>137</sup> eine Produktionstechnik, welche die von der kapitalistischen Produktionsweise geformten Negativitäten als Formprinzip für die Innovation der Produktion selbst nutzt. Indem Dada nicht nur dem Konstruktions- und Innovationsgesetz des Kapitalismus selbst folgt, sondern dessen Destruktivität in seiner Kunst auch noch zum Prinzip der Kreativität selbst transformiert, schafft er die Basis für einen neuen, fortgeschritteneren, effizienteren Kapitalismus, der gewissermaßen keiner Ideologie mehr bedarf: „Die Herrschaft des Gesamtkapitals schließt somit jede andere Logik aus, die nicht in seinen eigenen Mechanismen schon enthalten ist. Sie bedarf keiner äußeren Rechtfertigung mehr“.<sup>138</sup> Die Ideologie selbst wird daher in diesem Moment überflüssig. Denn sobald die Negativität zu einem produktiven, funktionierenden, durch und durch „positiven“ Element geworden ist, sobald sich die Ideologie materiell verwirklicht und die Dialektik damit vollständig realisiert hat, wäre Ideologie in Form eines Wertesystems nur noch Wiederholung.<sup>139</sup> Jene materielle Verwirklichung der Dialektik und Ideologie als Utopie, für die die Avantgarden nur die Grundlagen entwerfen, geht dabei zunächst in Form der Architektur in die Phase der praktischen Umsetzung über. Diese verwirklicht jene als Ideologie des Plans. Wenn Dada noch im Künstlerischen lehrt, wie die negative Materialität der Stadt positiv und produktiv zu nutzen ist, dann setzt die Architektur dies konkret in der produktiven Arbeit um. Eine Analyse wiederum dieser Prozesse würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

137 Tafuri, Manfredo (1977): *Kapitalismus und Architektur*, S. 43.

138 Ebd. S. 50.

139 Ebd. S. 49 f.

## 5. Schlusswort

Bevor man sich der historischen Bedeutung der modernen Architektur, ihrem Anschluss an die Avantgarden, ihrer eigenen avantgardistischen Arbeit sowie ihrem Verhältnis zum Kapitalismus zuwendet, wären jedoch noch einige andere Fragen zu klären. Ich habe im Vorangehenden gezeigt, welche Bedeutung der Futurismus und der Dadaismus als geistige Arbeit für den Kapitalismus hatten, d. h. inwiefern sie die Aufgabe erfüllten, den durch die Großstadt ausgelösten Schock aufzufangen und ihn sogar noch zu aktivieren bzw. produktiv zu machen. Auch wenn ich dabei versucht habe, die sukzessive Genealogie der Avantgarden nicht außer Acht zu lassen, konnte dieser Aspekt hier definitiv nicht hinreichend besprochen werden. Es bräuchte daher zunächst einmal eine genauere Analyse der Aufeinanderfolge der Avantgarden und ihrer gegenseitigen Ablösung im Hinblick auf den kapitalistischen Fortschritt. Im Verlauf dieser könnte man sich z. B. auch mit dem Verlust der Subjektivität in der Großstadt auseinandersetzen. Zwar bemühen sich schon Futurismus<sup>140</sup> und Dadaismus<sup>141</sup> darum, den Verlust des Subjekts statt als Schock als aktiven, produktiven und kreativen Prozess zu planen; besonders interessant wäre in dieser Hinsicht jedoch der Surrealismus. Denn dieser hat mit dem automatischen Schreiben schließlich die erste konkrete Methode entwickelt, die den Verlust des Subjekts explizit in ein produktives Prinzip, in eine künstlerische Technik umwandelt. Es wäre daher zu fragen, inwiefern das automatische Schreiben eine dezidiert kapitalistische Technik ist, welche die Großstadterfahrung verinnerlicht hat und den Schock, welchen die vom Kapital durchströmte Umwelt ausgelöst hat, in ein an die Logik des Kapitalstroms angepasstes Schöpfungsprinzip umgewandelt hat. Abseits dessen wäre es auch wichtig, zu untersuchen, inwieweit Tafuris Analysen noch aktuell sind und wo sie anachronistisch geworden sind. Denn auch wenn der Kapitalismus lange über die Ideologie des Plans und Keynes hinaus ist, so doch gerade *weil* die realgesellschaftliche Dynamik immer schon schneller ist als jeder Plan. Es ließe sich daher vielleicht auch sagen, dass der heutige Kapitalis-

---

140 Vgl. Pörtner, Paul. Hrsg. (1961): *Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme*, S. 52, S. 55 f.

141 Vgl. Huelsenbeck, Richard. Hrsg. (1994): *Dada: Eine literarische Dokumentation*, S. 41, S. 49.

mus der Postmoderne noch viel stärker von avantgardistischen Prinzipien durchdrungen ist als die damalige Planökonomie. Einer Analyse dessen wäre wohl zu raten, sich auch mit Boltanskis und Chiapellos „Der neue Geist des Kapitalismus“<sup>142</sup> auseinanderzusetzen, in welchem jene analysieren, inwiefern der Kapitalismus sich durch die Integration der Künstlerkritik der 68er weiterentwickelte und effizienzisierte. Ein Vergleich zwischen dem Verhältnis Avantgarden – Kapitalismus, wie Tafuri es analysiert, und Boltanskis und Chiapellos Analyse wäre daher sicher fruchtbar, um die heutige gesellschaftliche Situation und die Relevanz von Tafuris Kritik nachzuvollziehen.

---

142 Vgl. Boltanski, Luc, und Ève Chiapello (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*.

## QUELLENVERZEICHNIS

### Literatur

Adorno, Theodor W. 2015. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Asholt, Wolfgang, und Fähnders, Walter. 1995. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Boltanski, Luc, und Ève Chiapello. 2003. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.

Day, Gail. 2005. „Strategies in the metropolitan Merz: Manfredo Tafuri and Italian work-rism.“ *Radical Philosophy: A Journal of Socialist and Feminist Philosophy* 133, September/October: 26-38.

Huelsenbeck, Richard, Hrsg. 1994. *Dada: Eine literarische Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Marx, Karl, und Friedrich Engels. 2013. *Marx-Engels Werke* 23 „Das Kapital“. Berlin: Dietz Verlag.

—. 1969. *Marx-Engels Werke* 3 „Die deutsche Ideologie“. Berlin/DDR: Dietz Verlag.

Pörtner, Paul, Hrsg. 1961. *Literaturevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme. Bd. II: Zur Begriffsbestimmung der Ismen*. Neuwied: Luchterhand.

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg, Hrsg. 1993. ...*Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Simmel, Georg. 1903. „Die Großstädte und das Geistesleben“. <http://gutenberg.spiegel.de/>. Zugriff am 6. Juni 2018. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-grossstaedte-und-das-geistesleben-7738/2>.

Tafuri, Manfredo. 1977. *Kapitalismus und Architektur: Von Corbusiers „Utopia“ zur Trabantenstadt*. Hamburg/Westberlin: VSA.

## BÜRGERLICHE ANTIBÜRGER: DADA GANZ HIERHIER

*Dadaismus als Affirmation bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung*

### 1. Einleitung

*„Um es zu wiederholen, die historischen Avantgarden lassen sich in ihrer Gesamtheit [...], in ihrer Entstehung und sukzessiven Ablösung nach dem typischen Gesetz der industriellen Produktion charakterisieren, deren Essenz die ständige Innovation ist.“<sup>143</sup>*

In diesem Zitat bringt Manfredo Tafuri den Innovationsimperativ der Avantgarden, im vorliegenden Fall des Dadaismus, in einen Zusammenhang mit den herrschenden Grundimperativen der industriellen (also kapitalistischen) Produktionsform. Von Tafuri im Zitat nicht explizit ausformuliert, aber als Konsequenz mitzudenken, sind die der kapitalistischen Produktion entsprechenden Verkehrsformen der bürgerlichen Gesellschaft bzw. die bürgerliche Subjektform. Diese Charakterisierung des Dadaismus durch Tafuri ist insofern provokant, als sie in markantem Widerspruch zum dadaistischen, ausdrücklich antibürgerlichen Selbstverständnis steht. Um es vorweg zusammenfassend zu sagen: Dieses antibürgerliche Selbstverständnis resultiert aus einem verkürzten Verständnis von „Bürgerlichkeit“ seitens der Dadaisten. Kritisiert wurde von ihnen lediglich eine historisch spezifische Erscheinungsform des „Bürgerlichen“, ohne zu bemerken, dass Dada sich ansonsten strukturell grundsätzlich im Wertekanon der bürgerlichen Gesellschaft bewegte. In der vorliegenden Arbeit soll die oben genannte These Tafuris anhand der Lektüre von zehn Dada-Manifesten<sup>144</sup> verifiziert werden. Hierzu wurden die ausgewählten Dada-Manifeste des Textkorpus

143 Tafuri, Manfredo: *Kapitalismus und Architektur*. Hamburg/Westberlin 1977, S. 66.

144 Huelsenbeck, Richard (Hg.): *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg 1987.

aus Huelsenbeck (1987) einem offenen Kodieren unterzogen (Kodiertabelle siehe Anhang).<sup>145</sup> Bei der Lektüre der Dada-Manifeste stellte sich heraus, dass diese Texte über Tafuris These hinaus weitere die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft affirmierende Aussagen enthalten. Hierin zeigt sich also ein deutlicher Widerspruch zwischen dadaistischem Selbstverständnis als antibürgerlicher Affront und der tatsächlichen Anschlussfähigkeit für bürgerlich-kapitalistische Vergesellschaftung. Es soll über Tafuris These hinaus weiter herausgearbeitet werden, inwieweit Dada hier trotz antibürgerlichem Selbstverständnis eine Affirmation bürgerlich-kapitalistischer Werte und Strukturdeterminanten betreibt. Im Zusammenhang mit der übergeordneten Forschungsfrage des Q-Tutoriums<sup>146</sup> wird untersucht, inwieweit sich diese Affirmation im Rahmen einer „Norm kreativer Destruktion“ bewegt. Zunächst folgt eine Begründung der Methodenwahl des offenen Kodierens und eine Erläuterung ebendieser. Weiterhin eine Klärung der grundlegenden theoretischen Begriffe: Kapitalismus, kapitalistische Strukturdeterminante, Innovationsimperativ, bürgerlich, bürgerliche Subjektform und Affirmation. Anschließend werden die Dada-Manifeste schrittweise auf ihren affirmativen Gehalt hin untersucht und fünf Narrative herausgearbeitet.<sup>147</sup> Zuletzt folgt eine Zusammenfassung und ein Ausblick zu zwei weiteren Problemfeldern, die im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter verfolgt werden konnten.

---

145 Die Methode des offenen Kodierens orientierte sich dabei an den Vorgaben der Grounded Theory in: Przyborski, Aglaja / Wohlrab-Sahr, Monika: *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. 4., erw. Aufl. München 2014, S. 213-217.

146 Inwiefern haben die historischen Avantgarden – insbesondere als Reflexionsform des Schocks der Großstadt – eine Umwertung aller Werte hin zu einer Norm kreativer Destruktion vorgenommen?

147 Unter „Narrativ“ verstehe ich hier im Anschluss an Schreiber „eine kollektive gesellschaftliche Erzählung [...], die keiner singulären Autorinstanz als Ursprung zugerechnet werden kann [...]. Narrative lösen das Problem der Entropie, des ewigen Rauschens von Eindrücken und Informationen, die nicht nach Relevanzkriterien gefiltert werden können und deshalb lähmend wirken. Dieser ‚Gleichwahrscheinlichkeit jedes Zusammenhangs einzelner Elemente‘ wirken Narrative entgegen, indem sie in Form einer bestimmten Weltsicht die erforderlichen Relevanzkriterien einführen, um Sinn und Ordnung zu stiften.“ Schreiber, Dominik: *Narrative der Globalisierung. Gerechtigkeit und Konkurrenz in faktualen und fiktionalen Erzählungen*, Wiesbaden 2010, S. 14 f.

## 2. Begriffsklärung/theoretische Vorbetrachtung

### 2.1 Offenes Kodieren – Begründung der Methodenwahl und Erläuterung der Methode

Laut Tafuris These gibt es einen Zusammenhang zwischen dem gesellschaftlichen Subsystem Kunst und dem der Ökonomie. Im Rahmen dieser Arbeit soll erforscht werden inwieweit ein künstlerischer Text (die Dada-Manifeste) in die Reproduktion im engeren Sinn „außerkünstlerischer“, gesellschaftlich erzeugter und zirkulierender Narrative eingebunden ist. Hierzu wurde als Analyseinstrument das „offene Kodieren“ gewählt. Es soll gezeigt werden, wie das vorliegende Textmaterial als Produkt des gesellschaftlichen Subsystems Kunst trotz relativer Autonomie, von gesamtgesellschaftlichen, strukturierenden Narrativen mit ökonomischer und politischer Dimension durchzogen ist. Das offene Kodieren wird hier nicht im Sinne einer Inhaltsanalyse angewandt, die nur zusammenfasst, was der Text „bewusst“ sagt. Es handelt sich auch nicht um eine formale Analyse von sprachlichen Stilmitteln, die aufzeigt, wie der Text „gemacht“ ist. Sondern es handelt sich um eine Rekonstruktion von Sinn- und Bedeutungsebenen, die im Text erst aus der Perspektive der Forschungsfrage sichtbar werden. Dieser Vorgang ermöglicht die Einbettung des Textmaterials über seine eigenen Aussageintentionen hinaus in gesamtgesellschaftlich zirkulierende Narrative.

Das „offene Kodieren“ ist ein Bestandteil der „Grounded Theory“. In der vorliegenden Arbeit wurde es nach den Vorschlägen von Przyborski und Wohlrab-Sahr in Form einer Kodiertabelle in abgewandelter Form angewandt.<sup>148</sup> Wie in der Kodiertabelle im Anhang zu sehen ist, werden aus dem Textmaterial Zitate präpariert, die nach Indikatoren ausgewählt werden. Beim Kodieren handelt es sich um eine textnahe Interpretation bzw. Sequenzanalyse des Textes, die „Zeile für Zeile“ bzw. „Wort für Wort“ vorgeht. Eine Textstelle kommt als Indikator in Betracht, wenn sie an der Forschungsfrage orientiert, bestimmte bedeutungstragende Aussagen trifft: „Relevanz ist nicht im Material, sondern sie wird in der Beziehung zwischen Forscherin, Material und Forschungsfrage in kreativer Forschungsarbeit

---

148 Vgl. Przyborski / Wohlrab-Sahr 2014, S. 214.



aktiv hergestellt.<sup>149</sup> In der Kodiertabelle handelt es sich bei einem Indikator um eine „verdichtende, paraphrasierende Formulierung“<sup>150</sup> der bedeutungstragenden Aussage. Im nächsten Schritt wird die Sinn- und Bedeutungsebene dieser Aussage in Form eines Konzeptes rekonstruiert. Die Konzeptbildung orientiert sich wiederum nicht ausschließlich isoliert am Material, sondern in Verbindung des Materials zur Fragestellung. Strübing etwa schreibt, man solle sich fragen, was an der Textstelle für die Forschungsfrage relevant sei.<sup>151</sup> Im Fall der vorliegenden Arbeit bedeutete dies zu fragen, inwieweit in einer spezifischen Aussage eine Affirmation bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung stattfindet und unter welchem Aspekt genau. Bei einem Konzept handelt es sich also um die Rekonstruktion von Sinn- und Bedeutungszusammenhängen, die der Text selbst nicht unbedingt thematisiert. Ein jeweiliges Konzept kann aus dem Text erst aus der Perspektive der Forschungsfrage herausgelesen werden. Es handelt sich um eine interpretative Eigenleistung des Forschenden, die erst aus der Verbindung zwischen Material und Forschungsfrage entsteht. Przyborski und Wohlrab-Sahr schlagen für den weiteren Forschungsprozess vor, die herauspräparierten Konzepte zu gemeinsamen Kategorien zusammenzufassen. Dieser Schritt ist in der Kodiertabelle nicht explizit ausgeführt, sondern erfolgt stattdessen in der Zusammenfassung der Konzepte zu fünf Narrativen, die im dritten Teil der Arbeit dargestellt werden. Der von Przyborski und Wohlrab-Sahr vorgeschlagene Begriff der „Kategorie“ wird hier also durch den des „Narrativs“ ersetzt. Dies geschah nach eigenem Ermessen, da der Begriff der Kategorie in der „Grounded Theory“ im weiteren Verlauf des Forschungsprozess dazu diente, eine „Schlüsselkategorie“ zu generieren, aus der dann induktiv eine Theorie abgeleitet werden sollte.<sup>152</sup> Der Begriff des Narrativs wurde stattdessen benutzt, um die affirmativen sinn- und bedeutungsgenerierenden Effekte der Konzepte hervorzuheben. Denn laut der Narrativdefinition von Schreiber ist der Effekt der Sinnstiftung ein wesentliches Merkmal von Narrativen.<sup>153</sup> Eine weitere

149 Strübing, Jörg: *Qualitative Sozialforschung. Eine komprimierte Einführung. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage*, Berlin/Boston 2018, S. 127.

150 Vgl. Przyborski / Wohlrab-Sahr 2014, S. 213.

151 Vgl. Strübing 2018, S. 132.

152 Vgl. Przyborski / Wohlrab-Sahr 2014, S. 204.

153 Siehe Fußnote 5 in dieser Arbeit.

Abwandlung der Kodiertabelle im Anhang dieser Arbeit im Gegensatz zu der von Przyborski und Wohlrab-Sahr vorgeschlagenen<sup>154</sup>, betrifft die vierte Spalte („affirmativer Effekt“) ganz rechts. Diese existiert bei Przyborski und Wohlrab-Sahr nicht. Sie ist spezifisch für die vorliegende Arbeit und stellt zusammengefasst dar, was im Kapitel 3 dieser Arbeit ausgearbeitet wird.

## 2.2 Kapitalismus, kapitalistische Strukturdeterminanten, Innovationsimperativ

Der Begriff „Kapitalismus“ wird in dieser Arbeit im Anschluss an Tino Heim folgendermaßen verstanden:

*„In einer Minimaldefinition meint Kapitalismus zunächst ein Wirtschaftssystem, das durch ‚eine verkehrswirtschaftliche Organisation‘ gekennzeichnet ist, ‚bei der regelmäßig zwei verschiedene Bevölkerungsgruppen: die Inhaber der Produktionsmittel, die gleichzeitig die Leitung haben, Wirtschaftssubjekte sind und besitzlose Nurarbeiter (als Wirtschaftsobjekte), durch den Markt verbunden zusammenwirken‘. Beherrscht wird dieses sachlich-unpersönliche Verhältnis durch das ‚Erwerbsprinzip‘, in dem nicht mehr die ‚Bedarfsbefriedigung‘ lebender Individuen, sondern ausschließlich die Vermehrung einer Geldsumme [...], also die Erzielung von Gewinn [...] den objektiven Zweck‘ wirtschaftlicher Aktivität bildet [...]“<sup>155</sup>*

Diese abstrahierte Minimaldefinition kann selbstverständlich nicht erschöpfend die je variablen historisch konkreten Erscheinungen spezifischer Subjekte erfassen. Es ist klar, dass empirische Subjekte nicht idealtypisch in den obigen Kategorien aufgehen. Zwei Beispiele mögen dies kurz veranschaulichen: Eine Vorstandsmanagerin, die strukturell Angestellte (also Lohnarbeiterin) ist, ist jedoch in ihrer Verfügung

---

154 Vgl. Przyborski / Wohlrab-Sahr 2014, S. 214.

155 Sombart 1922, Bd. I.1, S. 319 f. zit. in Heim, Tino: *Metamorphosen des Kapitals. Kapitalistische Vergesellschaftung und Perspektiven einer kritischen Sozialwissenschaft nach Marx, Foucault und Bourdieu*. Bielefeld 2013, S. 24 (Hervorhebungen im Original).

über Aktionärskapital als Kapitalistin tätig. Ein mittelständischer lohnabhängig Beschäftigter (also Lohnarbeiter), der es zu relativem Reichtum gebracht hat und seine Ersparnisse in Aktien oder Fonds anlegt, ist unter diesem Aspekt ebenfalls kapitalistisch tätig.

Weiterhin ist zu erwähnen, dass die obige Minimaldefinition nicht gleichzusetzen ist mit historisch konkret existierenden Kapitalismen. Wie etwa die von Immanuel Wallerstein initiierte Weltsystemanalyse verdeutlicht, war und sind empirisch existierende Kapitalismen durch ein weiterbestehendes Zugleich auch vermeintlich vorkapitalistischer Vergesellschaftungsformen gekennzeichnet. Dies zeigt sich dadurch, dass je nach geografischer Region neben formell freier Lohnarbeit und Marktwirtschaft auch Sklavenarbeit und/oder feudalistische Leibeigenschaft im Interesse kapitalistischer Mehrwertproduktion existierten.<sup>156</sup> Auch ist zu berücksichtigen, dass in empirischen Kapitalismen der Lebensbereich der Reproduktionsarbeit nicht gänzlich unter der kapitalistischen Marktwirtschaft subsumiert war und ist. Jedoch arbeitet die unbezahlte häusliche Reproduktionsarbeit der kapitalistischen Marktwirtschaft zu, indem sie die Existenz der Ware Arbeitskraft gewährleistet, und diese mit bedingt. Wie etwa Silvia Federici gezeigt hat, ist die unbezahlte häusliche Reproduktionsarbeit der (männlichen) Ware Arbeitskraft sexualisiert und an die Frauen delegiert worden.<sup>157</sup> Ein letzter zu erwähnender Hinweis betrifft das Verhältnis zwischen Markt und Staat. In der obigen Minimaldefinition ist lediglich der Markt erwähnt als konstituierendes Strukturelement. Es ist klar, dass in real existierenden Kapitalismen historisch der Staat eine wesentliche Rolle in der Durchsetzung und Perpetuierung kapitalistischer Vergesellschaftung gespielt hat bzw. heute immer noch spielt.<sup>158</sup> Zudem ist der Staat als Institution selbst erst historisch im gegenseitigen Bedingungsverhältnis mit der sich herausbildenden kapitalistischen Marktwirtschaft entstanden.<sup>159</sup>

156 Vgl. Zündorf, Lutz: *Zur Aktualität von Immanuel Wallerstein. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden 2010, S. 19 f., S. 51 f.

157 Vgl. Federici, Silvia: *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. Wien/Berlin 2017, S. 8.

158 Vgl. Brink, Tobias ten / Nölke, Andreas: *Staatskapitalismus 3.0*. In: *dms – der moderne staat – Zeitschrift für Public Policy, Recht und Management*, 6. Jg. 2013, Heft 1, S. 21-32.

159 Vgl. Hirsch, Joachim: *Der nationale Wettbewerbsstaat. Staat, Demokratie und Politik im globalen Kapitalismus*. Berlin 1995, S. 13.

Alle hier aufgezählten Hinweise implizieren also, dass der Begriff „Minimaldefinition“ ein deutliches Auseinanderhalten zwischen allgemeinen, abstrakten Strukturmerkmalen und historisch konkreten Erscheinungsweisen kapitalistischer Vergesellschaftung erfordert. Das Vorgehen des Auseinanderhaltens zwischen abstrakter Modellentwicklung und historisch konkreten Erscheinungsweisen hat seinen Ursprung in der Darstellungsweise und analytischen Begriffsentwicklung im marxischen *Kapital*. Michael Heinrich<sup>160</sup> etwa erklärt, Marx argumentiere im *Kapital* auf einem begrifflich sehr hohen Abstraktionsniveau, da Marx den Anspruch habe, nicht einen historisch konkreten Kapitalismus zu beschreiben, sondern die grundlegenden Gesetze des Kapitalismus analysieren zu wollen. Es gehe Marx um das, „was den Kapitalismus zum Kapitalismus macht“<sup>161</sup>; Hauptanliegen ist es, „die kapitalistische Produktionsweise ‚in ihrem idealen Durchschnitt‘“<sup>162</sup> zu analysieren. Weiter fügt Heinrich hinzu, dass jedoch kein historisch konkreter Kapitalismus je „in seinem idealen Durchschnitt“ existiert hätte, sondern immer nur eingebettet in eben je spezifische historische Erscheinungsweisen. Darum liefere die marxische hoch abstrakte Analyseebene auch keine erschöpfende Beschreibung einer je spezifischen Erscheinungsweise.<sup>163</sup> Wenn in der vorliegenden Arbeit diese begriffliche Trennung explizit erwähnt wird, so deshalb, um der Hauptthese dieser Arbeit entsprechend zu zeigen, wie sich der Dadaismus, trotz seiner Kritik an einer historisch spezifischen Erscheinungsform von „Bürgerlichkeit“, dennoch im Rahmen kapitalistischer Grundkonstanten bewege.

Aus der obigen Minimaldefinition folgend ist mit „kapitalistischen Struktur-determinanten“ auf der abstraktesten Ebene von Subjektivierung (die marxischen „Charaktermasken“) gemeint, dass Individuen sich innerhalb kapitalistischer Vergesellschaftung in den Bereichen der Produktion, Distribution und Konsumtion überhaupt nur als Kapitalisten/Grundeigentümer oder lohnabhängig Beschäftigte konstituieren können, um (über)lebensfähig zu sein – eben als private Eigentümer ihrer Waren, auch der Ware Arbeitskraft:

160 Vgl. Heinrich, Michael: Wie das Marxsche „Kapital“ lesen? Leseanleitung und Kommentar zum Anfang des „Kapital“ Teil 1. Stuttgart 2016, S. 17.

161 Ebd.

162 Marx / Engels 1964, S. 839 zit. in Heinrich 2016, S. 17.

163 Vgl. Heinrich 2016, S. 18.

*„Die Waren können nicht selbst zu Märkte gehen und sich nicht selbst austauschen. Wir müssen uns also nach ihren Hütern umsehn, den Warenbesitzern. Die Waren sind Dinge und daher widerstandlos gegen den Menschen. [...] Um diese Dinge als Waren aufeinander zu beziehn, müssen die Warenhüter sich zueinander als Personen verhalten, deren Willen in den Dingen haust, so daß der eine nur mit dem Willen des andren, also jeder nur vermittels eines, beiden gemeinsamen Willensakts sich die fremde Ware aneignet, indem er die eigene veräußert. Sie müssen sich daher wechselseitig als Privateigentümer anerkennen. Dies Rechtsverhältnis, dessen Form der Vertrag ist, ob nun legal entwickelt oder nicht, ist ein Willensverhältnis, worin sich das ökonomische Verhältnis widerspiegelt. Der Inhalt dieses Rechts- oder Willensverhältnisses ist durch das ökonomische Verhältnis selbst gegeben. Die Personen existieren hier nur füreinander als Repräsentanten von Ware und daher als Warenbesitzer. Wir werden überhaupt im Fortgang der Entwicklung finden, daß die ökonomischen Charaktermasken der Personen nur die Personifikation der ökonomischen Verhältnisse sind, als deren Träger sie sich gegenübertreten.“*<sup>64</sup>

Außerdem folgen aus der kapitalistischen Vergesellschaftungsform spezifische strukturdeterminierte Handlungsimperative. Die für die vorliegende Arbeit zentrale „Strukturdeterminante“ mit explizitem Bezug zu Tafuris Zitat ist der ständige Innovationsimperativ (*die ständige Innovation*). Dieser hat, kurz zusammengefasst, folgende Ursachen: Kapitalistische Produzenten produzieren privat, eben als „atomisierte Subjektmonaden“. Es gibt keine gesamtgesellschaftliche Planung oder Absprache darüber, welche Gebrauchsgüter bedarfsorientiert, in welcher Menge, wann und wie lange produziert werden. Erst auf dem Markt erfahren die Produzenten, in welcher Menge und zu welchen Preisen sie ihre Waren verkaufen können.

Zu berücksichtigen ist hier wieder, dass es sich um ein abstrahiertes Modell vom Markt handelt. Dieses ist nicht gleichzusetzen mit real existierenden marktwirtschaftlichen Situationen, in denen, temporär oder partiell, polypole, oligopole oder monopolistische Preisbildungen geherrscht haben mögen. Es existieren unter-

---

164 Marx, Karl / Engels, Friedrich: Werke. Band 23: Das Kapital. Berlin 1962, S. 99 f. (Hervorh.: S.N.).

schiedliche ökonomische Theorien zur Preisbildung. Diese ergeben sich aus völlig unterschiedlichen paradigmatischen Voraussetzungen, die hier nicht systematisch erläutert werden können.<sup>165</sup> Auch wenn in dieser Arbeit dem Paradigma der marx-schen „Kritik der politischen Ökonomie“ gefolgt wird, kann an dieser Stelle keine ausführliche Wiedergabe dieser Theorie der Preisbildung erfolgen. Dies würde eine umfangreiche Darstellung der marx-schen Werttheorie erfordern, daraus folgend das damit zusammenhängende ausführlich diskutierte sogenannte „Trans-formationsproblem“. Dabei handelt es sich um eine Klärung, wie man aus dem hypothetischen, nicht-empirischen Wert- und Mehrwertbegriff zu einer begriffs-logischen Überleitung zu empirischen Marktpreisen und Profitraten gelangt.<sup>166</sup> Das hier benutzte stark vereinfachte Marktmodell dient lediglich dazu, die Entstehung des Innovationsimperativs aufgrund der Marktkonkurrenz privater Produzenten und des Zwangs zur Mehrwertrealisation zu erklären.

Aufgrund der erwähnten Marktzwänge sind die Produzenten ständig ge-zwungen, die Produktionskosten zu senken, also die Auslagen in Arbeitslohn bzw. den Wert der Ware Arbeitskraft und der Produktionsmittel. Dies gelingt ihnen zeitweilig durch Produktivkraftsteigerung, etwa durch permanente technische Op-timierung der gegenwärtigen Produktionsanlagen bzw. permanenten technischen Fortschritt. Produzenten können sektorenspezifisch nun so lange (Extra-)Mehr-wert realisieren, bis die Konkurrenz ebenfalls nachgezogen hat und die einst innova-tive Produktionstechnik wieder zum gesellschaftlichen Standard geworden ist:

*„Während also bei der Produktion des Mehrwerts in der bisher betrachteten Form die Produktionsweise als gegeben unterstellt war, genügt es für die Produktion von Mehrwert durch Verwandlung notwendiger Arbeit in Mehrarbeit keines-wegs, daß das Kapital sich des Arbeitsprozesses in seiner historisch überlieferten*

165 Zur Diskussion unterschiedlicher Paradigmen und damit unterschiedlicher Erklärungsansätze öko-nomischer Phänomene, siehe: Jäger, Johannes / Springler, Elisabeth: Ökonomie der Internationalen Entwicklung. Eine kritische Einführung in die Volkswirtschaftslehre. Wien 2015, S. 14-35.

166 Zur Diskussion des Zusammenhangs zwischen Werttheorie und Preisbildung, dem sogenannten „Transformationsproblem“ innerhalb der marx-schen Theorie, siehe Heinrich, Michael: *Die Wissenschaft vom Wert. Die Marx-sche Kritik der politischen Ökonomie zwischen wissenschaftlicher Revolution und klassischer Tradition*. Münster 2017, besonders S. 267-284.

*oder vorhandnen Gestalt bemächtigt und nur seine Dauer verlängert. Es muß die technischen und gesellschaftlichen Bedingungen des Arbeitsprozesses, also die Produktionsweise selbst umwälzen, um die Produktivkraft der Arbeit zu erhöhen, durch die Erhöhung der Produktivkraft der Arbeit den Wert der Arbeitskraft zu senken und so den zur Reproduktion dieses Werts notwendigen Teil des Arbeitstags zu verkürzen.*<sup>167</sup>

Ein weiteres Phänomen, das den Innovationsimperativ bedingt, sind die von Joseph Schumpeter sogenannten „Kondratieff-Zyklen“, benannt nach dem russischen Ökonom Nikolai Kondratieff.<sup>168</sup> Seine Theorie zum konjunkturellen Verlauf kapitalistischer Wachstumszyklen postuliert, dass sich kleinere konjunkturelle Schwankungen zu „langen Wellen“ größerer kapitalistischer Konjunkturzyklen in einer Länge von etwa 40 bis 60 Jahren zusammenfassen lassen. Jeder Kondratieff-Zyklus sei von spezifischen dominanten Basisinnovationen und Produktionssektoren gekennzeichnet.<sup>169</sup> Auf einen Wachstumsschub mit steigenden Profitraten folge eine krisenhafte Stagnations- und Abschwungphase. Am Tiefpunkt einer Abschwungphase gebe es verstärkt die Möglichkeit, dass sich neue innovative Techniken als Produktionsform durchsetzen und auch neue Marktsektoren entstehen könnten. Dies ermögliche den Beginn eines neuen Kondratieff-Zyklus mit entsprechender Wachstums- und Aufschwungphase.

Der permanente Innovationsimperativ erfordert auch von den jeweiligen kapitalistisch vergesellschafteten Subjekten Modifikationsfähigkeit. Je nach zeitbedingt herrschendem Akkumulationsregime werden an die Subjekte je spezifische Anforderungen im Interesse der Kapitalakkumulation gestellt. Akkumulationsregime ist ein Terminus der Regulationstheorie und beschreibt „eine durch besondere Distributions- und Konsumtionsformen historisch abgrenzbare Formation der Akku-

167 Marx / Engels 1962, S. 333 f. (Hervorh.: S.N.).

168 Zur Erklärung und Wirkung von Kondratieff-Zyklen, siehe Heim 2013, S. 225 f.

169 „Die übliche Einteilung der Zyklen mit den entsprechenden Basisinnovationen: 1780-1850 (Dampfmaschine, Textilindustrie, Baumwolle); 1850-1890 (Stahl, Eisenbahn); 1890-1940 (Elektrotechnik, Chemie); 1940-1975 (Petrochemie, individuelle Mobilität, Automobil etc.); 1975-2010 (Mikroelektronik, Informationstechnologie, Gentechnologie). [...] Viel spekuliert wird über den sechsten Kondratieff, als aussichtsreich gelten Biotechnologie, Gesundheitsmarkt, Wellness und andere Humankapitalfaktoren [...]“ (Heim 2013, S. 225, Fußnote 23).

mulation“<sup>170</sup>. Damit zusammen hängt ein entsprechender „Regulationsmodus“. Dieser „bezeichnet einen entsprechenden Komplex politischer, rechtlicher und kultureller Regulierungen“<sup>171</sup>, also einen Bereich von Werten und Normen, Lebensstilen und Deutungsrahmen, nach denen sich Subjekte zeitspezifisch konstituieren. Es liegt also eine verkürzte Kritik von „Bürgerlichkeit“ seitens der Dadaisten vor, da sie nur ihre historisch spezifische Erscheinungsform von „Bürgerlichkeit“ kritisierten, ohne zu berücksichtigen, dass diese selbst einer permanenten Veränderung unterliegt.

### 2.3 Bürgerlich/bürgerliche Subjektform

Die bürgerliche Subjektform ist der der kapitalistischen Vergesellschaftung entsprechende Subjektivierungsmodus, der wiederum den Verkehrsformen der bürgerlichen Gesellschaft entspricht. Darum wird in dieser Arbeit auch zusammenfassend von „bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung“ gesprochen:

*„Die bürgerliche Gesellschaft umfaßt den gesamten materiellen Verkehr der Individuen innerhalb einer bestimmten Entwicklungsstufe der Produktivkräfte. Sie umfaßt das gesamte kommerzielle und industrielle Leben einer Stufe und geht insofern über den Staat und die Nation hinaus, obwohl sie andererseits wieder nach Außen hin als Nationalität sich geltend machen, nach Innen als Staat sich gliedern muß.“*<sup>172</sup>

Die bürgerliche Gesellschaft und die ihr entsprechende Subjektform sind außerdem durch historisch spezifische Produktions-, Eigentums- und Rechtsverhältnisse gekennzeichnet. Im Gegensatz zu feudalen historischen Vorformen stehen bürgerliche Subjekte nicht in einem persönlichen Abhängigkeitsverhältnis (wie etwa Lehnsherren, Vasallen und leibeigene Bauern) zueinander. Charakteristisch ist, dass Individuen sich zu ihrem Arbeitsvermögen als Privateigentum, als Ware Arbeits-

---

170 Ebd., S. 227.

171 Ebd.

172 Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Werke. Band 3*. Berlin 1978, S. 36.



kraft verhalten, die sie auf dem Markt verkaufen. Käufer und Verkäufer der Ware Arbeitskraft stehen in einem „freien“<sup>173</sup>, auf vertraglicher Übereinkunft basierenden Verhältnis, das grundsätzlich kündbar ist.

*„Die Sphäre der Zirkulation oder des Warenaustausches, innerhalb deren Schranken Kauf und Verkauf der Arbeitskraft sich bewegt, war in der Tat ein wahres Eden der angeborenen Menschenrechte. Was allein hier herrscht, ist Freiheit, Gleichheit, Eigentum und Bentham. Freiheit! Denn Käufer und Verkäufer einer Ware, z. B. der Arbeitskraft, sind nur durch ihren freien Willen bestimmt. Sie kontrahieren als freie, rechtlich ebenbürtige Personen. Der Kontrakt ist das Endresultat, worin sich ihre Willen einen gemeinsamen Rechtsausdruck geben. Gleichheit! Denn sie beziehen sich nur als Warenbesitzer aufeinander und tauschen Äquivalent für Äquivalent. Eigentum! Denn jeder verfügt nur über das Seine. Bentham! Denn jedem von den beiden ist es nur um sich zu tun. Die einzige Macht, die sie zusammen und in ein Verhältnis bringt, ist die ihres Eigennutzes, ihres Sondervorteils, ihrer Privatinteressen.“*<sup>174</sup>

Individuen sind in der bürgerlich Gesellschaft also als atomisierte private Subjektmonaden konstituiert, die sich lediglich um ihren Eigennutz kümmern. Zu Zwecken der Bedürfnisbefriedigung in der Produktion, Distribution und Konsumtion treten bürgerliche Subjekte über den Markt in Kontakt zueinander. Die bürgerliche Subjektform ist also trotz inhaltlicher

---

173 „frei“ ist hier in Anführungszeichen gesetzt, da die feudale Unfreiheit, die auf persönlichen Abhängigkeitsverhältnissen beruhte, in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft durch unpersönliche-versachlichte Herrschaftsverhältnisse ersetzt wurde. Ein Beispiel hierfür ist die Realisation der Waren(mehr)werte auf dem Markt nach dem Wertgesetz, das sich unabhängig vom Willen der Akteure durchsetzt: „In der Tat befestigt sich der Wertcharakter der Arbeitsprodukte erst durch ihre Betätigung als Wertgrößen. Die letzteren wechseln beständig, unabhängig vom Willen, Vorwissen und Tun der Austauschenden. Ihre eigne gesellschaftliche Bewegung besitzt für sie die Form einer Bewegung von Sachen, unter deren Kontrolle sie stehen, statt sie zu kontrollieren. [...] daß die unabhängig voneinander betriebenen, aber als naturwüchsige Glieder der gesellschaftlichen Teilung der Arbeit allseitig voneinander abhängigen Privatarbeiten fortwährend auf ihr gesellschaftlich proportionelles Maß reduziert werden, weil sich in den zufälligen und stets schwankenden Austauschverhältnissen ihrer Produkte die zu deren Produktion gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit als *regelndes Naturgesetz gewaltsam durchsetzt, wie etwa das Gesetz der Schwere, wenn einem das Haus über dem Kopf zusammenpurzelt.*“ (Marx / Engels 1962, S. 89; Hervorh.: S.N.).

174 Ebd., S. 189 f.

Unbestimmtheit, was ihre je historisch wandelbare Erscheinungsweise durch wechselnde Akkumulationsregime ermöglicht, strukturell grundsätzlich von formaler Beständigkeit.

## 2.4 Affirmation

Unter Affirmation (Bejahung, Bestätigung) wird in dieser Arbeit verstanden, dass gegebene Phänomene der (bürgerlich-kapitalistischen) gesellschaftlichen Wirklichkeit, so wie sie erscheinen, als unhintergebar wahrgenommen, also naturalisiert werden. Gerade die bürgerlich-kapitalistische Vergesellschaftung hat die Tendenz, das historische Geworden-Sein ihrer Subjektivierungs-, Produktions- und Distributionsformen zu verschleiern und als quasi natürliche, ewig geltende auszugeben. Ein Element ist die bürgerliche Subjektform. Laut Heinrich werde diese in den klassischen Sozialphilosophien, etwa bei John Locke, Adam Smith oder David Ricardo, immer schon als gegeben angenommen.<sup>175</sup> Es sei diesen Theoretikern völlig selbstverständlich, die Menschen immer schon als atomisierte Subjektmonaden zu betrachten, die sich zu ihrer Umwelt und den Dingen als Privateigentümer verhalten. Damit zusammen hänge die Vorstellung, dass diese Subjektmonaden immer schon für den Tausch private Warenproduktion betreiben würden. Die spezifisch bürgerliche Subjektform werde von Theoretikern wie Smith oder Ricardo anachronistisch in die Vergangenheit projiziert und als überhistorisch naturalisiert. Heinrich zitiert hier Marx, der von den „vereinzelt Jägern und Fischern, von denen Smith und Ricardo ausgingen, als phantasievolle Erfindungen des 18. Jahrhunderts“ sprach.<sup>176</sup> In marxsscher Perspektive sind also die Subjektform „Privatperson“ und die Phänomene Privateigentum sowie Warenproduktion für den Tausch bzw. Handel Effekte spezifischen historischen gesellschaftlichen Handelns und können nicht als unhintergebbare „Natur“ des Menschen gedacht werden.

---

175 Vgl. Heinrich 2016, S. 217 f.

176 Ebd., S. 218.

### 3. Analyse der Dada-Manifeste: affirmative Narrative im Rahmen einer „Norm kreativer Destruktion“

#### 3.1 Die Umwertung aller Werte. Die Kompatibilität des dadaistischen Nihilismus mit dem permanenten Innovationszwang des Kapitalismus

Dem Selbstverständnis des Dada zufolge ist eine konsequente Abschaffung jeglicher Wertmaßstäbe und Bedeutungen sowie die Bejahung von Sinnlosigkeit respektive Nihilismus erstrebenswert, auch die Selbst-Definition folgt diesem Ziel: „Dada [...] es bedeutet nichts“.<sup>177</sup> Dieses Selbstverständnis wird in einen expliziten Gegensatz zur bürgerlichen Moral bzw. zum Bourgeois gesetzt:

*„Die Heiligkeit des Sinnlosen ist der wahre Gegensatz zur Ehre des Bürgers, des ehrlichen Sicherheitsgehirns [...].“<sup>178</sup>*

*„[...] wir wollen Freunde sein dessen, was die Geißel ist des beruhigten Menschen: wir leben dem Unsicheren, wir wollen nicht Wert und Sinn, die dem Bourgeois schmeicheln – wir wollen Unwert und Unsinn!“<sup>179</sup>*

Dada versteht sich nicht nur als Gegensatz zur bürgerlichen Welt, sondern als gänzliche Negation, als „die stärkste Negation aller kultureller Wertmaßstäbe“:

*„Dada ist eine Richtung des Lebens selbst, die sich gegen alles wendet, was wir uns als Lebensinhalt vorstellen. [...] Dada ist die Verneinung des allgemeinen, gängigen Lebenssinns. Dada ist die stärkste Negation aller kulturellen Wertmaßstäbe. Der wahre Dadaist nimmt zu nichts Stellung...“<sup>180</sup>*

---

177 Huelsenbeck, Richard: *Erklärung, vorgetragen im Cabaret Voltaire, im Frühjahr 1916*. [1916] In: Huelsenbeck 1987, S. 33-34, hier S. 34.

178 Hausmann, Raoul: *Pamphlet gegen die Weimarer Lebensauffassung*. [1918] In: Huelsenbeck 1987, S. 37-39, hier S. 37.

179 Ebd., S. 39.

180 Doesburg, Theo van: *Was ist Dada?* [1923] In: Huelsenbeck 1987, S. 45-50, hier S. 46.

Unberücksichtigt bleibt in diesen Zitaten, dass das „*Sicherheitsgehirn des Bürgers*“ und „*der beruhigte Mensch*“ nur relative und zeitgenössische Charakteristika der bürgerlichen Subjektform sind, die die Dadaisten vor Augen hatten, und lediglich die Gewährleistung der Kapitalverwertung unter den gegenwärtigen Bedingungen betreffen. Hier wird die verkürzte Kritik des Dada deutlich, da nur eine zeitspezifische Erscheinungsweise von Bürgerlichkeit kritisiert wird, jedoch nicht grundsätzlich die bürgerliche Subjektform. Diese erhält sich gerade dadurch, dass sie sich permanent verändert. Denn durch den permanenten Innovationszwang findet eine ständige Umwälzung der Produktionsverhältnisse statt und damit zusammenhängend eine Umwälzung der Subjektivierungsformen bzw. Normen und Werte. Die vom Dada präferierte „*Unsicherheit*“ steht also nicht im grundsätzlichen Gegensatz zum Bürgertum, sondern in völliger Übereinstimmung mit der kapitalistischen Strukturdeterminante des permanenten Innovationsimperativs. Denn im weiteren historischen Verlauf der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft

*„[...] werden rigide Präskriptionen nicht nur überflüssig, sondern hinderlich für die Entfaltung des Kapitalismus. Dieser ist ja nicht nur in seinen Anfängen darauf angewiesen, überkomme [sic!] normative Vorgaben zu überwinden, um das Gewinnstreben zu entgrenzen [...]. Auch für die weitere Entwicklung des Kapitalismus ist jede normative Einschränkung von Verhaltensmustern eine zu durchstoßende Grenze des Verwertungsprozesses, hinter der potenzielle Produktionssektoren und Absatzmärkte, potenzielle Produzenten und Konsumenten liegen.“*<sup>181</sup>

*„Zugleich erlaubt es die gegen alle Inhalte neutrale abstrakt-formale Verwertungslogik des Kapitals, die ‚Toleranz-Zonen‘ immer weiter hinauszuschieben und Impulse, die gegebene Normalitätsgrenzen sprengen, aufzunehmen und zu verarbeiten.“*<sup>182</sup>

181 Heim 2013, S. 409 (H.i.O.).

182 Ebd.

Entwirft sich der Dadaismus als nihilistische Lebensform, die vermeintlich im Gegensatz zur bürgerlichen Welt und ihren kulturellen Werten steht, so wird dabei übersehen, dass das Umwerten aller Werte – die Überwindung von „normativen Vorgaben“ und „Normalitätsgrenzen“ – anschlussfähig ist für den kapitalistischen Innovationsimperativ.

### 3.2 Vermeintliche Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit des Lebens als Affirmation gesellschaftlicher Immanenz, Affirmation des „Schocks der Großstadt“<sup>183</sup>

*„Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.“*<sup>184</sup>

Behauptet wird in diesem Zitat, dass Dada einen direkten unverstellten Zugang zur unmittelbaren Realität ermögliche durch das „primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit“. Die Erfahrung des „Schocks der Großstadt“, das „simultane Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen“, also die räumliche Konzentration von großen Menschenmassen und allem was daraus folgt (Anonymität, Reizüberflutung) werden völlig unhinterfragt als gegebene Realität hingenommen und zum Leben an sich erklärt: „das Leben erscheint als ein...“. Die Großstadt als ein historisch entstandener spezifisch hochkapitalistischer Lebens-

---

183 Die Formulierung „Schock der Großstadt“ bezieht sich auf die übergeordnete Forschungsfrage des Q-Tutoriums, siehe Fußnote 4.

184 Tzara, Tristan / Jung, Franz / Grosz, George / Janco, Marcel / Huelsenbeck, Richard / Preiß, Gerhard / Hausmann, Raoul / Lüthy, O. / Glauser, Frédéric / Ball, Hugo / Albert-Birot, Pierre / d'Arezzo, Maria / Cantarelli, Gino / Prampolini, Enrico Prampolini / Rees, R. van / Rees, Madame van / Arp, Hans / Thäuber, G. / Morosini, Andrée / Mombello-Pasquati, François: *Dadaistisches Manifest*. [1918] In: Huelsenbeck 1987, S. 31-33, hier S. 32.

raum wird hier also zum „Leben an sich“ verklärt. Völlig ausgeblendet wird, dass die Entstehung von Großstädten in einem Zusammenhang mit spezifischen Entwicklungszuständen des Kapitalismus zum Hochkapitalismus steht:

*„Erst mit dem Eintritt in die hochkapitalistische Epoche beginnt die Industrie städtebildend zu wirken.“<sup>185</sup>*

*„[Unter der, d. Verf.] Industriestadt, [...] [haben, d. Verf.] wir eine entsprechend mächtige Anhäufung von Menschen, die der Initiative der kapitalistischen Industrie ihr Zusammenleben und ihren Unterhalt verdanken, zu verstehen [...]“<sup>186</sup>*

*„Die Großstadt ist ein mehrgliedriger Typ: sie ist ,Industrie-, Handels- und Verkehrsstadt, kapitalistisches Dispositionslager, jedoch vor allem auch Konsumtionsstadt‘[...]“<sup>187</sup>*

Dadurch, dass die Dadaisten den historisch entstandenen spezifisch kapitalistischen Lebensraum der Großstadt zum „Leben an sich“ deklarieren, betreiben sie eine Affirmation eben jener kapitalistischen Lebensweise.

*„[u]nsere Erwartungen auf eine Kunst [...], die uns die Essenz des Lebens ins Fleisch brennt“<sup>188</sup>*

Der hier bemühte ontologische Lebensbegriff fragt nach einem Prinzip der „Essenz des Lebens“ bar jeder konkreten historischen, subjektspezifischen Verortung. Wieder erfolgt hier eine Ineinsetzung „des Lebens an sich“ mit der bestehenden gesellschaftlichen Wirklichkeit, wodurch eine Naturalisierung gesellschaftlicher Verhältnisse stattfindet. Dem lässt sich mit Adornos Kürnberger-Zitat zu Beginn

---

185 Sombart, Werner: Der moderne Kapitalismus. Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. 3. Band: Das Wirtschaftsleben im Zeitalter des Hochkapitalismus. Erster Halbband. München/Leipzig 1927, S. 402.

186 Ebd., S. 401.

187 Ebd., S. 408.

188 Tzara et al. 1987 [1918], S. 31.

der Minima Moralia entgegen: „Das Leben lebt nicht“.<sup>189</sup> Denn „das Leben“ ist eine Abstraktion, „wirklich“ leben nur existierende, empfindende Individuen bzw. Subjekte in ihren je konkreten, historischen Vergesellschaftungsformen. Die dadaistische Praxis verspricht nun, „die Essenz des Lebens ins Fleisch [zu brennen]“. Wenn die Dadaisten unmittelbare bestehende gesellschaftliche Wirklichkeit affirmieren, indem sie die gegebene gesellschaftliche Wirklichkeit unmittelbar ästhetisieren und durch diese Ästhetisierung eine vermeintliche Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit „des Lebens“ propagieren, entpuppt sich die vermeintliche „Essenz des Lebens“ lediglich als Reproduktion und Affirmation der gegebenen bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft.

Die Affirmation bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse wird auch in einem weiteren Aspekt deutlich. In dem Ausdruck:

*„Dadaist sein, heißt, sich von den Dingen werfen lassen...“*<sup>190</sup>

wird eine Verallgemeinerung gesellschaftlicher Einflüsse vorgenommen und statt aktiver Handlungsfähigkeit, einem Eingreifen in die „Dinge“, eine Passivität, ein Sich-Einlassen gefordert. Doch: Von welchen Dingen sich werfen lassen? Innovationsimperativen? Marktzwängen? Kondratieffzyklen? Von menschengemachten sozialen und ökologischen Verwerfungen? Die vermeintlich befreiende Hingabe an „die Dinge“ entpuppt sich hier wieder als Affirmation bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse, da gesellschaftlich re-produzierte Verhältnisse als zufällige, unabhängig von dem eigenen Handeln oder den gesellschaftlichen Strukturen gedacht werden. Mehr noch, Herrschaftsverhältnisse und Handlungsmotive werden anhand von „Trieben“ erklärt, die scheinbar natürlich – ohne jegliche kulturelle Prägung – gegeben sind:

*„Dennoch erkennt der Dadaist den Menschen einige positive Werte zu: den instinktiven Trieb zum Herrschen und das Bedürfnis, sich gegenseitig zu ver-*

189 Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a.M. 2016, S. 13.

190 Tzara et al. 1987 [1918], S. 33.

*speisen. Alle ethischen Triebe: Langmut, Barmherzigkeit, Mitleid usw. sind für den Dadaisten lediglich Deckmäntel, mit denen man des Menschen wahre Art verhüllen will.*<sup>191</sup>

Ein spezifisches Menschenbild liegt diesem Zitat zugrunde, das durch das hobbesche „homo homini lupus“ beeinflusst scheint. Verhaltensweisen wie Solidarität oder Mitgefühl seien lediglich Deckmäntel, um die „wahre Art“ des Menschen zu verschleiern, nämlich seinen Herrschaftswillen und „das Bedürfnis sich gegenseitig zu verspeisen“ – hier als instinktive Triebe naturalisiert. Es wird keine Frage danach gestellt, inwieweit gewisse gesellschaftliche Bedingungen dafür zuständig sind, dass Menschen verrohen. Es wird keine Frage danach gestellt, inwieweit die spezifisch kapitalistisch produzierten sozialen Verwerfungen zu emotionaler und intellektueller Verarmung führen. Verhaltensweisen, die gesellschaftlich erzeugt sind, werden in diesem Zitat wiederum zu menschlichen Natureigenschaften erklärt. Es herrscht in diesem Zitat ein biologisches Verständnis von „Trieb“. Im Anschluss an Mladen Dolar wäre zu diskutieren, inwieweit „Triebe“ in ihrer Qualität und Objektwahl immer schon kulturell und gesellschaftlich bestimmt sind. Dolar argumentiert im Anschluss an Freud und Lacan, es gebe keinen ursprünglichen Trieb, sondern immer nur schon gesellschaftlich geformtes Wollen und Begehren.<sup>192</sup> Zu überlegen wäre, inwieweit der Mensch in Marx' Worten „das Ensemble seiner gesellschaftlichen Verhältnisse“ ist.<sup>193</sup>

### 3.3 Vermeintliche Authentizität der unmittelbaren individuellen Erfahrung als Affirmation gesellschaftlicher Immanenz

*„Es [Dada, Anm. S.N.] kämpft nicht einmal mehr, weil es weiß, daß das zu nichts führt, daß all das ohne Bedeutung ist. Einen Dadaisten interessiert nur seine eigene Art zu leben.“*<sup>194</sup>

191 Doesburg 1987 [1923], S. 47.

192 Vgl. Dolar, Mladen: *Of Drives and Culture*. In: *Problemi International*, 1. Jg. 2017, Heft 1, S. 55-80, hier besonders S. 77.

193 Vgl. Marx / Engels 1978, S. 6.

194 Tzara, Tristan: *Vortrag auf dem Dadakongress*. [1924] In: Huelsenbeck 1987, S. 58-63, hier S. 63.



Das Bedürfnis nach Selbstbestimmung („die eigene Art zu leben“) wird hier in eins gesetzt mit dem Eigennutz des Bürgers, als wäre der Dadaist völlig allein lebensfähig. Hier wird die oben erwähnte atomisierte bürgerliche Subjektmonade affirmiert. Es geschieht eine völlige Ausblendung des Verwobenseins in vergesellschaftete Zusammenhänge.

*„So ist DADA aus einem Bedürfnis nach Unabhängigkeit, nach Mißtrauen gegen die Gemeinschaft entstanden.“<sup>195</sup>*

Fragwürdig ist, warum in diesem Zitat nicht ebenso ein Misstrauen gegen die „Unabhängigkeit“ moniert wird. Von welcher „Unabhängigkeit“ ist die Rede? Wie weiter oben unter 2.1 geklärt wurde, ist das Leben unter bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung durch eine Vielzahl von Abhängigkeiten bedingt. In den folgenden drei Zitaten erfolgt dieses Mal nicht eine Affirmation der unmittelbaren gesellschaftlichen Wirklichkeit, sondern des eigenen unmittelbaren individuellen Erlebens. Konstruiert wird eine dadaistische Subjektmonade, deren Individualität und Erleben unabhängig von gesellschaftlichen Einflüssen und nur von Spontaneität und Instinkten geleitet sei:

*„Jetzt wollen wir Spontaneität. [...] Weil alles, was freiweg, ohne Einschaltung der spekulativen Ideen, aus uns selber hervorgeht, uns darstellt.“<sup>196</sup>*

*„Wir wollen lachen, lachen, und tun, was unsere Instinkte heißen.“<sup>197</sup>*

*„Der Dadaist ist gegen den Humanismus, gegen die historische Bildung! Er ist: Für das eigene Erleben!!!“<sup>198</sup>*

Es wird hier völlig ausgeblendet, inwieweit auch das Individuum als spezifisches Subjekt gesellschaftlich vermittelt ist. Getreu Adornos Diktum, „der umstands-

195 Ebd., S. 53.

196 Ebd., S. 61.

197 Hausmann 1987 [1918], S. 38.

198 Ebd., S. 39.

lose Ansatz beim Individuum ist Ideologie“<sup>199</sup>, soll dem hier kurz nachgegangen werden. Um die dadaistische „Spontaneität“ aus dem ersten Zitat näher zu diskutieren, sei eines ihrer zentralen Stilmittel exemplarisch betrachtet: die Collage. Tafuri stellt einen Zusammenhang her zwischen der Erfahrung der Großstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts und den Charakteristika der dadaistischen Collage.<sup>200</sup> Er erläutert dies anhand von Georg Simmels 1903 erschienenem Aufsatz über Die Großstädte und das Geistesleben. Tafuri zitiert Simmels Ausführungen über den blasierten Charakter der Großstädter. Der großstadtspezifische Wahrnehmungsmodus vielfältiger, permanenter und simultaner Sinneseindrücke führe zu einer „Steigerung des Nervenlebens“<sup>201</sup>, daraus folge als psychologischer Effekt die spezifische Blasiertheit des Großstädters: eine Wahrnehmung, die gleichgültig gegen die qualitativen Unterschiede von Sinneseindrücken sei. Alle Sinneseindrücke seien von gleicher Wertigkeit. Diese Seelenstimmung der Blasiertheit entspreche Simmel zufolge auch der völlig gelddurchdrungenen Warenwirtschaft: Alle Dinge schwämmen in gleicher Ebene, von gleicher Wertigkeit, lediglich in unterschiedlicher Quantität, in demselben Geldstrom, der sie bewegt. Tafuri fragt nun, ob dies nicht ein passender literarischer Kommentar zur Collage sei.<sup>202</sup> Die Merkmale der Collage entsprechen in vielerlei Hinsicht dem spezifischen Wahrnehmungsmodus in der Großstadt: Das simultane ausschnittshafte Zugleich von Sinneseindrücken unterschiedlicher Herkunft hat Ähnlichkeit mit dem Zugleich unterschiedlichster Materialfragmente in der Collage. Die synchrone Zusammenhangslosigkeit fragmentierter Wahrnehmungseindrücke wiederholt sich in der Collage. Bei der Collage, als exemplarisches dadaistisches Stilmittel, handelt es sich also um eine bewusste Reflexionsform des „Schocks der Großstadt“. Bewusstlos, weil sie ihre eigene gesellschaftliche Bedingtheit nicht reflektiert, sondern von spontaner Individualität ausgeht. Die dadaistische „Spontaneität“ und das Stilmittel der Collage als ein Ausdruck hiervon sind also selbst gesellschaftlich bedingt durch die Erfahrung der Großstadt.

199 Adorno, Theodor W.: *Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie*. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Soziologische Schriften I (Gesammelte Schriften Bd. 8)*, 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1990, S. 42-85, hier S. 56.

200 Tafuri 1977, S. 66 f.

201 Simmel 1903 [1957], S. 228 zit. in Tafuri 1977, S. 66.

202 Ebd., S. 67.

Auch das geforderte „eigene Erleben“ im dritten Zitat kann problematisiert werden. Anhand von Bourdieus Habitus-Begriff lässt sich diskutieren, wie sehr Individuen in ihrem eigenen Erleben, Wahrnehmen und Beurteilen der gesellschaftlichen Wirklichkeit vergesellschaftet sind. Nach Werner Fuchs-Heinritz und Alexandra König meint der bourdieusche Habitus-Begriff präformierte Denk- und Handlungsdispositionen, die das Individuum zur sozialen Praxis befähigen.<sup>203</sup> Weiterhin enthalte

*„der Habitus Schemata, die der Wahrnehmung der sozialen Wirklichkeit dienen, Denkschemata, mit Hilfe derer diese Wahrnehmungen geordnet und interpretiert werden, ethische Ordnungs- und Bewertungsmuster, ästhetische Maßstäbe zur Bewertung kultureller Produkte und Praktiken sowie Schemata, die die Hervorbringung von Handlungen anleiten.“*<sup>204</sup>

Der Instinkt-Begriff, der weiter oben unter 3.2 in einem Zitat bemüht wird und Handlungsmotive sowie Bedürfnisse naturalisiert, steht solch einer Perspektive konträr gegenüber. Individuelles Erleben wird so unabhängig von kulturellen und gesellschaftlichen Einflüssen gedacht und als besonders authentisch beurteilt. Hiermit wird Dada anschlussfähig für bürgerliche Theorien, die atomisierte Subjektmonaden als naturgegeben affirmieren.

### 3.4 Deinstitutionalisierung der Kunst als vermeintliche Freiheit und Affirmation bürgerlicher Subjektform

*„Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt.“*<sup>205</sup>

---

203 Fuchs-Heinritz, Werner / König, Alexandra: *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*. Konstanz/München 2014, S. 90.

204 Ebd.

205 Tzara et al. 1987 [1918], S. 32.

Auch in diesem Zitat erfolgt ein verallgemeinerter Bezug zu „dem Leben“, zum Leben an sich, enthistorisiert, bar jeglicher gesellschaftlicher Verortung. Hierin zeigt sich wiederholt eine Affirmation der je bestehenden gesellschaftlichen Wirklichkeit, so wie sie ist. Behauptet wird, der Dadaismus würde die Trennung zwischen Ästhetik und Leben aufheben. Diese Deinstitutionalisierung der Kunst wird als vermeintliche Befreiung von Ethik und Kultur gepriesen, erweist sich jedoch als neuerliche Affirmation der bestehenden gesellschaftlichen Wirklichkeit.

*„DADA ist das Firmenschild der Abstraktion; auch Werbung und Handel sind dichterische Elemente. [...] Ich zerstöre die Schubladen des Gehirns und die der gesellschaftlichen Organisation.“<sup>206</sup>*

Hier findet eine Verknüpfung von Dada mit Begriffen der unternehmerischen Sphäre „Firmenschild“, „Werbung“ und „Handel“ statt. Diese werden als „dichterische Elemente“ bezeichnet. Die vermeintliche „Zerstörung der Schubladen des Gehirns und der gesellschaftlichen Organisation“, die vermeintlich befreiende Deinstitutionalisierung der Kunst, erweist sich als weitere Affirmation genau dieser kapitalistisch-bürgerlich gesellschaftlichen Organisation.

*„Dadaist sein kann unter Umständen heißen, mehr Kaufmann, mehr Parteimann als Künstler sein – nur zufällig Künstler sein...“<sup>207</sup>*

Das Künstlersubjekt „Dadaist“ wird hier deinstitutionalisiert und als austauschbar bzw. kompatibel mit anderen bürgerlichen Subjektformen, „Kaufmann“ und „Parteimann“, verstanden. Als besonders widersprüchlich erscheint, dass entgegen aller dadaistischen antibürgerlichen Polemiken hier ausgerechnet bürgerliche Musterfiguren zitiert werden: Der „Kaufmann“ als Akteur der kapitalistischen Zirkulationssphäre und der „Parteimann“ als Akteur der Politik und des Staates – der Staat wiederum als Institution, die die Aufrechterhaltung der bürgerlichen Gesellschaft durch ein Gewaltmonopol gewährleistet.

206 Tzara, Tristan: *Dada-Manifest*. [1918] In: Huelsenbeck 1987, S. 51-58, hier S. 54.

207 Tzara et al. 1987 [1918], S. 33.

### 3.5 Radikaler Relativismus als vermeintliche Freiheit, Einebnung zwischen kritischen und affirmativen Diskursen

„Gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Hohlköpfe!“<sup>208</sup>

„...ich gebe keine Erklärungen, weil mir der gesunde Menschenverstand verhaßt ist.“<sup>209</sup>

In diesen exemplarischen Zitaten wird verallgemeinernd jedem Denken, jeder Theorie überhaupt eine Absage erteilt. Erklärungen geben, also argumentieren, wird abgelehnt, der „gesunde Menschenverstand“ überhaupt als verhasst bezeichnet. Es wird nicht gefragt nach der spezifischen kritischen oder affirmativen Qualität eines Denkens bzw. einer Theorie. Denken überhaupt wird zum „scharfsinnigen Begriffe spalten“ bzw. dem „sich Beugen vor dem reinen Erkennen“<sup>210</sup> erklärt. Kritisches Denken überhaupt wird in eins gesetzt mit einem selbstbezüglichem „Philosophieren im Elfenbeinturm“ (an dem berechtigte Kritik besteht): „Wir, denen der Geist [...] kein vornehmes Händewaschen in Zurückgezogenheit [ist]...“<sup>211</sup> Hierdurch findet eine qualitative Einebnung sämtlichen Denkens und Theoretisierens statt, was einem Anti-Intellektualismus gleichkommt: „Der Club Dada war die Fronde gegen den ‚geistigen Arbeiter‘, gegen die ‚Intellektuellen‘!“<sup>212</sup>

„Natürlich glauben wir auch nicht an eine mögliche Verbesserung der sozialen Verhältnisse[...]“<sup>213</sup> Die Veränderbarkeit gesellschaftlich erzeugter sozialer Verwerfungen wird ausdrücklich abgelehnt. Unterschiedlichste Gesellschaftstheorien, emanzipatorische wie Theorien, die soziale Ungleichheit naturalisieren und perpetuieren, werden allesamt entsorgt. „Wir wollen nicht Demokratie, Liberalität [...] wir erbeben nicht vor dem Kapital“<sup>214</sup> Unterschiedlichste Gesellschaftsentwürfe und politische Theorien bzw. Ordnungen werden nicht weiter voneinander diffe-

208 Ebd.

209 Tzara 1987 [1918], S. 51.

210 Hausmann 1987 [1918], S. 38.

211 Ebd.

212 Hausmann 1987 [1918], S. 39.

213 Breton, André: *Dada-Schlittschuhlauf*. [1920] In: Huelsenbeck 1987, S. 35-36, hier S. 36.

214 Hausmann 1987 [1918], S. 38.

renziert und für unbrauchbar erklärt. Der vermeintliche Freiheitsgewinn durch die Aufkündigung sämtlicher politischer, gesellschaftstheoretischer Programme, der Rückzug auf den einzig verbleibenden Bezugspunkt des Instinktes („getrieben von unserem Instinkt“<sup>215</sup>), erweist sich jedoch als Affirmation der bürgerlichen atomisierten Subjektmonade. Wie oben unter 3.2 erläutert wurde, erweist sich der Bezug auf den Instinkt- bzw. Triebbegriff als problematisch, da dessen immer schon gesellschaftlich-kulturelle Formung zu diskutieren ist.

„Der Kommunismus ist die Bergpredigt, praktisch organisiert, er ist eine Religion der ökonomischen Gerechtigkeit, ein schöner Wahnsinn.“<sup>216</sup> Der Kommunismus wird in dem untersuchten Manifest mit dem Christentum verglichen und als Religion der ökonomischen Gerechtigkeit bezeichnet. Anhand welcher Kriterien dieser Vergleich zustande kommt, bleibt offen – was dem Manifest-Charakter des Textes geschuldet sein kann, der sich eines eher deklamatorischen Stils denn argumentativer Methodik zu bedienen scheint. In der Tat boten aber auch die damaligen zeitgenössischen Arbeiterbewegungen bzw. sozialdemokratischen und kommunistischen Parteien, die die Verfasser der Dada-Manifeste möglicherweise vor Augen hatten, Anlass, sich von ihnen zu distanzieren. Die politischen Programme der damaligen sozialdemokratischen bzw. kommunistischen Parteien waren geprägt von einer verkürzten Marxlektüre und dementsprechend verkürzten und stark vereinfachten politischen Programmen. Ingo Elbe<sup>217</sup> rekapituliert in seinem Aufsatz die Linien verkürzter Marxrezeption in der damaligen sich selbst als marxistisch verstehenden Sozialdemokratie. Diese verkürzten Rezeptionslinien waren jedoch fatalerweise einflussreich und maßgebend und zeigen sich laut Elbe unter anderem in einem teleologischen Geschichtsdeterminismus, der das Proletariat als quasi vorherbestimmtes revolutionäres Subjekt der Geschichte betrachtete. Angesichts solcher Vorstellungen ist es nachvollziehbar, wenn die Dadaisten vom Kommunismus als einer Religion sprechen. Unter diesem Aspekt ist den Dadaisten die Zurückweisung von sich „kommunistisch“ oder „marxistisch“ wählenden Parteien bzw. Akteuren nicht vorzuwerfen. Problematisch ist jedoch, dass die Dadaisten daraus

215 Ebd., S. 39.

216 Ebd., S. 38.

217 Vgl. Elbe, Ingo: *Zwischen Marx, Marxismus und Marxismen – Lesarten der Marxschen Theorie*. Online: o.J. [http://www.rote-ruhr-uni.com/cms/IMG/pdf/Lesarten\\_erweitert.pdf](http://www.rote-ruhr-uni.com/cms/IMG/pdf/Lesarten_erweitert.pdf). Letzter Zugriff: 22.07.2019, S. 2 ff.

die Schlussfolgerung zogen, marxssche Theorie zur Gänze zu entsorgen. Eine Differenzierung zwischen marxsschem Textkorpus und verkürzter Rezeption haben die Dadaisten somit nicht vorgenommen.

Ein weiterer bemerkenswerter Punkt ist, dass alles Konservative aus Prinzip abgelehnt wird: „[...] wir [hassen] in erster Linie alles Konservative und [erklären] uns als Anhänger jeder beliebigen Art von Revolution.“<sup>218</sup> Eine etymologische Betrachtung des Begriffs „konservativ“ könnte zu einer etwas differenzierteren Betrachtung führen. „Konservativ“, lat. conservare, bedeutet „erhalten“, „bewahren“. Es wird in dem oben angeführten Zitat jedoch keine Frage gestellt nach der spezifischen Qualität eines je zu „Erhaltenden“, zu „Bewahrenden“. Ein Beispiel soll diese Differenzierung kurz verdeutlichen: Die von der UNO 1948 verabschiedete Allgemeine Erklärung der Menschenrechte, die die unveräußerliche Freiheit und Gleichheit an Würde und Rechten proklamiert, ist trotz ihres mittlerweile über 70-jährigen Bestehens definitiv zu erhalten bzw. zu bewahren.<sup>219</sup> Der Begriff des Konservativen ist hier also durchaus emanzipatorisch konnotiert. Im Gegensatz dazu ist das etwa zeitgleiche repressive Rollenbild der Frau als Hausfrau und Mut-

218 Breton 1987 [1920], S. 36.

219 Einige sich marxistisch wählende Theorien erklären die allgemeine Menschenrechtserklärung lediglich zum juristischen Reflex bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung und lehnen diese darum als „ideologisch“ ab. Dies mag teilweise zutreffen, jedoch ist fraglich, ob mit dieser fatalistischen Zurückweisung schon eine gehaltvolle Ideologiekritik geleistet ist. Dagegen plädiert Rahel Jaeggi für eine Wiederaneignung „immanenter Ideologiekritik“. Danach seien bürgerliche Normen und Werte nicht rundheraus zurückzuweisen, sondern „immanent“ zu kritisieren. Der als problematisch erkannten gesellschaftlichen Wirklichkeit wird nicht mit einem externen vorgefertigten Ideal begegnet, sondern aus der inneren Widersprüchlichkeit der herrschenden Normen und Werte ist das Ideal erst zu entfalten. Die innere Widersprüchlichkeit bestehe darin, dass zum Beispiel die zentralen Normen der juristischen Gleichheit und der Vertragsfreiheit unter kapitalistischer Produktion systematisch an der Erzeugung von materieller Ungleichheit und etwa dem Zwang zum Verkauf der Ware Arbeitskraft führen. Freiheit und Gleichheit im Kapitalismus sind also strukturell an der Produktion ihres Gegenteils beteiligt, verhinderten geradezu deren Verwirklichung. Ziel von immanenter Ideologiekritik sei darum nicht, lediglich die als ungenügend empfundene Verwirklichung der fraglichen Normen und Werte einzuklagen, gemessen an einer defizitären Realität. Dagegen liefe immanente Ideologiekritik auf eine Transformation sowohl der defizitären Realität als auch der Normen und Werte hinaus. Es gehe nicht einfach um eine Angleichung der Realität an die Normen und Werte, sondern laufe auf ein neues Prinzip ökonomischer und sozialer Organisation hinaus, in dessen Verlauf sich auch das Verständnis der Normen und Werte verändern würde.

Vgl. hierzu Jaeggi, Rahel: *Was ist Ideologiekritik?* In: Jaeggi, Rahel / Wesche, Tilo (Hg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M. 2009, S. 266-295, hier besonders S. 286 und S. 288.

ter unter dem Aspekt der Gleichberechtigung heute kategorisch abzulehnen. Hier hätte ein konservativer Standpunkt also die Sedimentierung strukturell erzeugter Ungleichheit zur Folge. Der Veranschaulichung dieses Beispiels folgend wäre in dem oben genannten Zitat ebenfalls eine Differenzierung des Konservatismus-Begriffs hilfreich gewesen. Jedoch wird im selben Zitat überhaupt das Interesse an emanzipatorischem Handeln aufgekündigt, sodass es in dieser Logik nur folgerichtig ist, sich auch nicht um einen differenzierten Konservatismus-Begriff zu bemühen. Sich als Anhänger jeder beliebigen Revolution zu bezeichnen, der Rigorismus gegen alles Konservative, die Ablehnung alles Überlieferten und Bestehenden affirmiert darüber hinaus den kapitalistischen Innovationsimperativ, der oben unter 2.1 erörtert wurde.

*„...um zu dem Schluß zu kommen, daß ja doch jeder nach seinem Bumbum recht hat [...] Wenn alle recht haben und wenn alle Pillen nur Pink sind, wollen wir einmal versuchen, nicht recht zu haben. +++ Man glaubt, auf rationale Weise, durch das Denken erklären zu können, was man schreibt. Doch das ist sehr relativ.“<sup>220</sup>*

In diesem Zitat wird ein radikaler Relativismus vertreten, der darauf hinausläuft, sämtliche Theorien, Weltanschauungen, philosophischen Konzepte auf ein und dieselbe Ebene zu stellen: „Alle Pillen seien Pink, jeder habe nach seinem Bumbum recht“. Es mag sein, dass erkenntnistheoretisch kein Standpunkt mehr ausgemacht werden kann, der absolute Wahrheit beanspruchen kann. Dagegen argumentiert Urs Lindner<sup>221</sup> in seinem Aufsatz, dass eine kritische emanzipatorische Theorie „die Welt nicht mehr primär als einzige große Wahrheitsfrage“ behandeln, sondern sich darauf konzentrieren sollte, inwieweit eine spezifische Theorie Herrschaftsverhältnisse sichtbar machen kann oder eben affirmiert. Im Anschluss an Lindner ließe sich also dennoch eine qualitative Unterscheidung von Theorien bzw. Aussagen treffen: nach der Maßgabe emanzipatorischen Handelns, auch wenn dabei

---

220 Tzara 1987 [1918], S. 55.

221 Vgl. Lindner, Urs: *Antiessentialismus und Wahrheitspolitik. Marx, Foucault und die neuere Wissenschaftstheorie*. In: *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, 38. Jg. 2008, Heft 151, Nr. 2, S. 203-219, hier S. 207, Fußnote 4.



erkenntnistheoretisch auf absolute Wahrheitsansprüche zu verzichten ist. Jedoch zeigt die Aussage „natürlich glauben wir nicht an eine mögliche Verbesserung der sozialen Verhältnisse“, dass kein Interesse an emanzipatorischem Handeln seitens der Dadaisten besteht. Hypothetisch formuliert, könnte dieser ausgeprägte Nihilismus und Relativismus mit der zeithistorischen Erfahrung der Dadaisten zusammenhängen: Das Trauma des Ersten Weltkrieges mag den Glauben an sämtliche bürgerliche Werte, die vormals im weitesten Sinne mit Humanität, Vernunft und Fortschritt assoziiert waren, ad absurdum geführt haben. Vielleicht resultiert hieraus der ausgeprägte antibürgerliche Affekt der zitierten Aussagen. Die Zusammenarbeit der sich gründenden Weimarer sozialdemokratischen Ebert-Regierung mit den monarchistischen reaktionären Kräften des Militärs zur Niederschlagung der Revolution mag die Glaubwürdigkeit der Sozialdemokratie schwer beschädigt haben. „Wir empören uns gegen die Verbindlichkeiten des Potsdam-Weimar, sie sind nicht für uns geschaffen.“<sup>222</sup> Der oben erwähnte verkürzte Parteimarxismus der sich links wahnenden Sozialdemokratie bzw. Arbeiterbewegungen mögen keine ernst zu nehmende Alternative gewesen sein. So mag ein Nihilismus bzw. Relativismus die einzige mögliche Option der intellektuellen (Nicht-)Orientierung gewesen sein.

#### 4. Schluss/Ausblick

In der vorliegenden Arbeit wurde auf Grundlage der Analyse von zehn Dada-Manifesten und im Anschluss an Tafuris These – Avantgarden ließen sich „nach dem typischen Gesetz der industriellen Produktion charakterisieren, deren Essenz die ständige Innovation ist“<sup>223</sup> – herausgestellt, dass der Dadaismus entgegen seinem antibürgerlichen Selbstverständnis anschlussfähig ist für grundsätzliche Normen, Werte und Strukturdeterminanten der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Es wurde gezeigt, dass dies seine Ursache darin hat, dass die Dadaisten lediglich eine zeitspezifische Erscheinungsform von Bürgerlichkeit kritisierten. In den hier untersuchten Manifesten wurde nicht reflektiert, dass die bürgerlich-kapitalistische Ver-

222 Hausmann, Raoul: *Dada ist mehr als Dada*. [1921] In: Huelsenbeck 1987, S. 39-43, hier S. 39.

223 Tafuri 1977, S. 66.

gesellschaftsform in ihren Grundstrukturen gerade dadurch fortbesteht, indem sie ihre Produktionsformen (Akkumulationsregime) und entsprechenden Subjektivierungsformen (Regulationsmodi) permanent umwälzt und immer wieder neue zeitspezifische symbolische Ordnungen von Bürgerlichkeit erzeugt.

Die vorliegende Arbeit ist ausschnitthaft und unabgeschlossen. Bei der Lektüre der Dada-Manifeste stellte sich der Leseindruck eines ambivalenten, nicht nur affirmativen Charakters der Dada-Manifeste ein. Ursprünglich geplant war für diese Arbeit, diesen ambivalenten Charakter der Dada-Manifeste herauszuarbeiten. In den Dada-Manifesten gibt es passagenweise Tendenzen, die, wie Tafuri gezeigt hat, die ästhetische Praxis des „reinen Zeichens“ proklamieren.<sup>224</sup> Tafuri erwähnt implizit den ausschließlich affirmativen Charakter des reinen Zeichens, indem er rekapituliert, wie dieses ästhetische Konzept anschlussfähig für das Produktdesign und die Werbebranche wurde. Die Disponibilität und die Manipulierbarkeit des reinen Zeichens hätten die Grundlage gebildet für seinen Übergang von der Avantgardekunst in die Welt der mit der Produktion verschmolzenen visuellen Kommunikation.<sup>225</sup> Es kam also zu einer Art Produktivmachung des reinen Zeichens. Es entstand im Laufe des Forschungsprozesses die These, ob der spezifisch gefasste Begriff der Produktivkraft auf das immaterielle reine Zeichen erweitert werden könnte. Daraus entwickelte sich das Vorhaben, in dieser Arbeit entgegen Tafuri im Anschluss an Marx den ambivalenten Charakter von Produktivkraftentwicklungen herauszuarbeiten. Bei Tafuri scheint durch die Betonung des affirmativen Charakters des reinen Zeichens eher eine negative Bewertung dessen zu folgen. Dementgegen sollte im Anschluss an Marx argumentiert werden, dass Produktivkraftentwicklung nicht per se affirmativ ist. Sie wird dies nur im Rahmen kapitalistischer Produktion, da sie nur hier zur Destruktivkraft gegenüber den unmittelbaren Produzenten wird. Aufgrund des dem Kapitalismus immanenten Zwanges zur ständig erweiterten Mehrwertproduktion führt eine Produktivkraftentwicklung zur Ausdehnung der Mehrarbeit, also zur Überarbeit. Unter nicht kapitalistischer Anwendung würde sie zu einer Verkürzung der Arbeitszeit und

---

224 Vgl. ebd., S. 67, S. 114 f.

225 Ebd., S. 115.

Erleichterung der Arbeit führen. Problematisch ist demnach nicht die Produktivkraftentwicklung per se, sondern allein ihre kapitalistische Anwendung:

*„Die von der kapitalistischen Anwendung der Maschinerie [„Maschinerie“ hier von mir verstanden auch im übertragenen Sinne als allgemeine Chiffre für Produktivkraftentwicklung, Anm. S.N.] untrennbaren Widersprüche [...] existieren nicht, weil sie nicht aus der Maschinerie selbst erwachsen, sondern aus ihrer kapitalistischen Anwendung! Da also die Maschine an sich die Arbeitszeit verkürzt, während sie kapitalistisch angewandt den Arbeitstag verlängert, an sich die Arbeit erleichtert, kapitalistisch angewandt ihre Intensität steigert, [...] an sich den Reichtum der Produzenten vermehrt, kapitalistisch angewandt ihn verpaupert usw. [bzw. prekariert, Anm. S.N.].“<sup>226</sup>*

Die weitere Ausarbeitung dieser These unterblieb aufgrund gewisser Schwierigkeiten, die sich im Forschungsprozess einstellten. Bei Marx ist der Begriff der Produktivkraftentwicklung wie im obigen Zitat exemplarisch auf die Einführung und ständige Optimierung der Maschinerie in den Produktionsprozess bezogen. Anhand dessen lässt sich der ambivalente Charakter von Produktivkraftentwicklung klar zeigen. Wenn nun laut These von einer Produktivmachung des reinen Zeichens als einer Produktivkraft gesprochen würde, würde sich der Begriff der Produktivkraftentwicklung ins Immaterielle bzw. Symbolische erweitern. Es stellte sich im Laufe des Forschungsprozesses als schwierig heraus, hier die These von der Ambivalenz des reinen Zeichens aufrechtzuerhalten bzw. schlüssig begründen zu können. Worin genau hätten die destruktiven Tendenzen des reinen Zeichens in seiner innerkapitalistischen Anwendung bestanden? In ihrem affirmativen Charakter? Hätte man, um diesen zu beschreiben, den Ideologie-Begriff anwenden müssen? Eine ausführliche Besprechung des Ideologie-Begriffs wäre also die Folge gewesen. Dies wäre sehr umfangreich ausgefallen, da die Legitimität des Ideologie-Begriffs umstritten ist und eine Vielzahl sich widersprechender Ideologie-Begriffe existieren.<sup>227</sup>

226 Marx / Engels 1962, S. 465.

227 Vgl. Jaeggi 2009, S. 271; vgl. auch Eagleton, Terry: *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart 1993, besonders S. 1-41.

Worin genau hätten die nicht-affirmativen Effekte des reinen Zeichens bestanden? In einem offenen Verweis auf nicht Signifizierbares? Inwieweit wäre diese vermeintliche Offenheit von Signifikationsprozessen jedoch wieder anschlussfähig für die mit dem kapitalistischen Produktionsprozess verwobene „kreative Destruktion“? Es ergaben sich viele Forschungsfragen, die im Rahmen dieser Hausarbeit nicht bearbeitbar gewesen wären.

Weiterhin stellte sich bei der Lektüre der Dada-Manifeste der Leseindruck ein, dass in diesen eine Art von Weltzugang und Welterfahrung gefordert wurde, die an das Konzept des Nicht-Identischen erinnerte, wie es von Adorno in der *Negativen Dialektik* herausgearbeitet wurde.<sup>228</sup> Es entwickelte sich eine weitere Forschungsfrage, inwieweit hier mögliche Ähnlichkeiten bestehen. Hierzu hätte sowohl der ambivalente als auch affirmative Charakter der Dada-Manifeste herausgearbeitet werden können. Adorno entwirft das Konzept des Nicht-Identischen als emanzipatorisches, als Kritik an einer Form von Rationalität, wie sie sich in der „instrumentellen Vernunft“ äußert. Diese habe die Eigenschaft, die Dinge in ein begriffliches Konzept zu pressen, das allein auf technischer Berechenbarkeit und Beherrschbarkeit der Dinge beruhe. Das Konzept des Nicht-Identischen sollte diese Praxis der begrifflichen Gewalt unterwandern, indem sie darauf insistiert, dass die Dinge nicht in ihren Begriffen aufgehen. Der Raum für das Akzidentielle, Besondere, letztendlich nicht zu Verbegrifflichende sollte offen gehalten werden. Im Laufe der Lektüre stellten sich jedoch auch hier Zweifel ein. Welche Praktiken sollten daraus folgen? Ein behutsamer, reflektierter Umgang mit Signifikationsprozessen? Wenn von der Identität der Dinge gesprochen wird, wäre sie dann überhaupt nur noch als entwicklungs offene oder multidimensionale denkbar bzw. kommunizierbar? Wäre über Identität überhaupt nur noch in Anführungszeichen zu sprechen? Würde Identität überhaupt nur noch zum leeren Signifikanten, zum reinen Zeichen werden müssen, so wie das Subjekt-Konzept im Ganzen? In diesem Kontext wäre zu diskutieren gewesen, ob Herrschaftsverhältnisse verschwinden, indem lediglich auf der Ebene symbolischer Praktiken hegemoniale Signifikationsprozesse manipuliert werden, sei es durch Ironie, Parodie, Persiflage etc. Das vermeintlich subversive

---

228 Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M. 1966.

Konzept multidimensionaler Subjektivität hat sich sogar als anschlussfähig für den zeitgenössischen, postfordistischen und neoliberalen Kapitalismus erwiesen. Hier ist die Flexibilität und Deregulierung ein zentraler unternehmerischer Imperativ an die Arbeitssubjekte geworden.<sup>229</sup>

*„Der angestrebte ‚neue Arbeitertyp‘ soll durch ein ‚polyvalentes‘ und ‚hybrides‘ Eignungsprofil‘ der ‚flexiblen Umstellbarkeit des Produktionsapparates‘ gerecht werden (Hirsch/Roth 1986, 110f.). Der aus Teilarbeitern gebildete Gesamtarbeiter [...] verschwindet nicht, er wird aber ‚neu geformt und zusammengesetzt: mobiler und flexibler einsetzbar, zersplitterter und individualisierter‘ (ebd., 112).“<sup>230</sup>*

Als diskussionswürdig stellte sich heraus, ob sich auch Adornos Konzept des Nicht-Identischen, das den ambivalenten, tendenziell emanzipatorischen Charakter der Dada-Manifeste im Argumentationsgang der Hausarbeit begründen sollte, doch wieder unfreiwillig als anschlussfähig für zeitgenössische, postfordistische, neoliberale Formen kapitalistischer Vergesellschaftung erwies. Auch dieser Forschungsstrang hätte den Rahmen der Hausarbeit weit überschritten. Dennoch konnte die hier durchgeführte Analyse der Dada-Manifeste und die Herausarbeitung der fünf Narrative zeigen, dass dadaistische ästhetische Praktiken trotz antibürgerlichem Selbstverständnis anschlussfähig für bürgerlich-kapitalistische Vergesellschaftung sind.

---

229 Vgl. Heim 2013, S. 373, S. 393.

230 Ebd., S. 398.

## QUELLENVERZEICHNIS

### Literatur

Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt a.M. 1966.

Adorno, Theodor W.: *Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie*. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): *Soziologische Schriften I (Gesammelte Schriften Bd. 8)*, 3. Aufl. Frankfurt a.M. 1990, S. 42-85.

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a.M. 2016.

Brink, Tobias ten / Nölke, Andreas: *Staatskapitalismus* 3.o. In: dms – der moderne staat – Zeitschrift für Public Policy, Recht und Management, 6. Jg., 2013 Heft 1, S. 21-32.

Dolar, Mladen: *Of Drives and Culture*. In: *Problemi International*, 1. Jg. 2017, Heft 1, S. 55-80.

Eagleton, Terry: *Ideologie. Eine Einführung*. Stuttgart 1993.

Federici, Silvia: *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. Wien/Berlin 2017.

Fuchs-Heinritz, Werner / König, Alexandra: *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*. Konstanz/ München 2014.

Heim, Tino: *Metamorphosen des Kapitals. Kapitalistische Vergesellschaftung und Perspektiven einer kritischen Sozialwissenschaft nach Marx, Foucault und Bourdieu*. Bielefeld 2013.

Heinrich, Michael: *Wie das Marxsche „Kapital“ lesen? Leseanleitung und Kommentar zum Anfang des „Kapital“ Teil 1*. Stuttgart 2016.

Heinrich, Michael: *Die Wissenschaft vom Wert. Die Marxsche Kritik der politischen Ökonomie zwischen wissenschaftlicher Revolution und klassischer Tradition*. Münster, 2017.

Hirsch, Joachim: *Der nationale Wettbewerbsstaat. Staat, Demokratie und Politik im globalen Kapitalismus*. Berlin 1995.

Huelsenbeck, Richard: *Dada. Eine literarische Dokumentation*. Reinbek bei Hamburg 1987.

Jaeggi, Rahel: *Was ist Ideologiekritik?* In: Jaeggi, Rahel / Wesche, Tilo (Hg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M. 2009, S. 266-295.

Jäger, Johannes / Springler, Elisabeth: *Ökonomie der Internationalen Entwicklung. Eine kritische Einführung in die Volkswirtschaftslehre*. Wien 2015.

Lindner, Urs: *Antiessentialismus und Wahrheitspolitik. Marx, Foucault und die neuere Wissenschaftstheorie*. In: *PROKLA. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, 38. Jg. 2008, Heft 151, Nr. 2, S. 203-219.

Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Werke. Band 23*. Berlin 1962.

Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Werke Band 25*. Berlin 1964, zit. in Heinrich, Michael: *Wie das Marxsche „Kapital“ lesen? Leseanleitung und Kommentar zum Anfang des „Kapital“* Teil 1. Stuttgart 2016, S. 17.

Marx, Karl / Engels, Friedrich: *Werke. Band 3*. Berlin 1978.

Przyborski, Aglaja / Wohlrab-Sahr, Monika: *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. 4., erw. Aufl. München 2014.

Schreiber, Dominik: *Narrative der Globalisierung. Gerechtigkeit und Konkurrenz in faktualen und fiktionalen Erzählungen*, Wiesbaden 2010.

Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Dresden 1903 [1957], zit. in Tafuri, Manfredo: *Kapitalismus und Architektur*. Hamburg/Westberlin 1977, S. 66.

Sombart, Werner: *Der moderne Kapitalismus. Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 1.1. München/Leipzig 1922, zit. in Heim, Tino: *Metamorphosen des Kapitals. Kapitalistische Vergesellschaftung und Perspektiven einer kritischen Sozialwissenschaft nach Marx, Foucault und Bourdieu*. Bielefeld 2013, S. 24.

Sombart, Werner: *Der moderne Kapitalismus. Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. 3. Band: *Das Wirtschaftsleben im Zeitalter des Hochkapitalismus. Erster Halbband*. München/Leipzig 1927.

Strübing, Jörg: *Qualitative Sozialforschung. Eine komprimierte Einführung*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin/Boston 2018

Tafuri, Manfredo: *Kapitalismus und Architektur*. Hamburg/Westberlin 1977.

Zündorf, Lutz: *Zur Aktualität von Immanuel Wallerstein. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden 2010.

## Internetquellen

Elbe, Ingo: *Zwischen Marx, Marxismus und Marxismen – Lesarten der Marxschen Theorie*. Online: o.J. [http://www.rote-ruhr-uni.com/cms/IMG/pdf/Lesarten\\_erweitert.pdf](http://www.rote-ruhr-uni.com/cms/IMG/pdf/Lesarten_erweitert.pdf). Letzter Zugriff: 22.07.2019.

## Anhang: Kodiertabelle

Zitat	Indikator	Konzept	affirmativer Effekt
Forderung „einer Kunst, die uns die Essenz des Lebens ins Fleisch brennt“ (Tzara et al. 1987 [1918], S. 31)	„Essenz des Lebens“: Das Prinzip, die ursprüngliche Wahrheit des Lebens, das Leben an sich, ontologischer Lebens-Begriff, „Ins Fleisch brennen“: körperliches Bild, brennen, schmerzhaft, körperliche Intensität > Forderung danach	Es gibt eine ursprüngliche, authentische Erfahrung des Lebens an sich. Es gibt das Leben an sich.	ahistorischer, abstrakter Lebens-Begriff, kein Begriff von historisch spezifischen, gesellschaftlich vermittelten Lebensformen; kein Begriff von kulturell spezifischen symbolischen Ordnungen; im Kurzschluss mit der unmittelbar vorgefundenen bürgerlich-kapitalistischen Wirklichkeit kommt es zur Affirmation dieser zum „Leben an sich“
„Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird“ (Tzara et al. 1987 [1918], S. 32)	primitivster, unmittelbarer Zugang zur umgebenden Wirklichkeit  die Großstadt, unüberschaubares, simultanes Zugleich an Sinnesreizen > Schock der Großstadt	Dada hat den unmittelbaren Zugang zum Leben, zur Wirklichkeit gefunden. Dada ist pur, Dada ist authentisch	Der spezifisch histor. entstandene Lebensraum der Großstadt in ihrem unüberschaubaren Durcheinander an Eindrücken wird in eins gesetzt mit dem Leben; wird zum Leben an sich verklärt und ästhetisiert.  unhinterfragte Affirmation der unmittelbar gegebenen gesellschaftl. (bürgerl.-kapitalistischen) Wirklichkeit. > quasi Naturalisierung; keine Reflexion ihres gesellschaftl. histor. Gewordenseins



## Dadaismus als Affirmation bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung

„Der Dadaismus steht zum erstenmal dem Leben nicht mehr ästhetisch gegenüber“ (Tzara et al. 1987 [1918], S. 32)	Dada hat die abstrakte Trennung zw. Ästhetik/ Kunst und wirklichem Leben aufgehoben.	Dada ist das wirkliche Leben, Dada ist pur, Dada ist authentisch.	wie oben: ahistorisches Verständnis von gesellschaftl./ kultureller Wirklichkeit > Affirmation des unmittelbar gegebenen als ursprüngliches, authentisches Leben
„Dadaist sein kann unter Umständen heißen, mehr Kaufmann, mehr Parteimann als Künstler sein - nur zufällig Künstler sein...“ (Tzara et al. 1987 [1918], S. 33)	Kaufmann, Parteimann und Künstler sind im Grunde austauschbar	Dada überschreitet die Grenzen zwischen den gesellschaftlichen Schichten, Milieus und Subsystemen. Dada hebt alle Unterschiede auf. Dada überschreitet die gesellschaftlichen Grenzen und Schranken. Dada ist die ultimative Freiheit.	ausgerechnet Kaufmann (Zirkulationssphäre) und Parteimann (Staat als Gewährleister der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft) als Mustersubjekte der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft werden affirmiert. > die vermeintlich befreiende Deinstitutionalisierung der Kunst als Affirmation des Bestehenden
„Dadaist sein, heißt, sich von den Dingen werfen lassen“ (Tzara et al. 1987 [1918], S. 33)	sich den Dingen, der Welt hingeben, überlassen	sich den Dingen, der Welt hingeben als Freiheit	verallgemeinerte Rede von „den Dingen“, welche Dinge? strukturelle, gesellschaftliche Zwänge? > die unkontrollierte Hingabe an die Welt wie sie ist, wird zur Affirmation und Perpetuierung gesellschaftlicher Zwängen, die die Selbstbestimmung die ganze Zeit verunmöglichen
„gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Hohlköpfe“ (Tzara et al. 1987 [1918], S. 33)	gegen weltverbessernde Theorien, gegen Normen und Werte, gegen Theorie, gegen Analyse und Kritik	Dada ist so frei, dass es sogar über allen Normen und Werten steht, Dada steht über allem wirklichkeitsfernem Theoretisieren	verkürztes Verständnis von Theorie, diese ist nicht rein normativ, sie kann normativ motiviert sein, ist in ihrem Verlauf jedoch analytisch

## Bürgerliche Antibürger: Dada ganz hierhier

„Dada [...] es bedeutet nichts“ (Huelsenbeck 1987 [1916], S. 34)	kein Konzept, keine Theorie, keine Ästhetik	Dada ist ultimativ frei, weil es keiner beschränkenden Konzeption, Theorie oder Ästhetik mehr folgt.	kompatibel mit dem ebenso leeren wie „freien“ Innovationsimperativ der kapitalistischen Produktionsweise
„Natürlich glauben wir auch nicht an eine mögliche Verbesserung der sozialen Verhältnisse...“ (Breton 1987 [1920], S. 36)	Absage an die Möglichkeit der Verbesserung sozialer Verwerfungen	Dada steht über allen Normen und Werten sogar über dem der Kritik sozialer Ungleichheit. Dada ist ultimativ frei.	fatalistische Absage möglicher Verbesserung menschengemachten sozialen Elends
„...wenn wir in erster Linie alles Konservative hassen und uns als Anhänger jeder beliebigen Art von Revolution erklären.“ (Breton 1987 [1920], S. 36)	alles Überlieferte ist konservativ, also schlecht, alles revolutionäre egal welcher Art ist gut, weil progressiv	alles Überlieferte ist konservativ, also schlecht, alles revolutionäre egal welcher Art ist gut, weil progressiv	Progression um ihrer selbst willen, egal welcher Qualität; siehe Tafuri-Zitat > aus Prinzip gegen das Bestehende sein, egal welcher Art > kompatibel mit dem kapitalistischen Innovationsimperativ
„Die Heiligkeit des Sinnlosen ist der wahre Gegensatz zur Ehre des Bürgers, des ehrlichen Sicherheitsgehirns, dieser Libretto-Maschine mit auswechselbarer Moralplatte.“ (Hausmann 1987 [1918], S.37)	Sinnlosigkeit, Nihilismus als Gegensatz zur Bürgerlichkeit	antibürgerlicher Nihilismus	Nihilismus ist nicht antibürgerlich, sondern völlig kompatibel mit dem kapitalistischen Grundimperativ der ständig wachsenden Mehrwertproduktion: die ständige Erschließung neuer Produktionsformen, Marktsektoren, Kommodifizierung neuer Wirklichkeitsbereiche, die Konstruktion neuer Bedürfnisstrukturen erfordert geradezu die ständige Überschreitung und Zerstörung begrenzender Normen und Werte

## Dadaismus als Affirmation bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung

„Der Kommunismus ist die Bergpredigt, praktisch organisiert, er ist eine Religion der ökonomischen Gerechtigkeit, ein schöner Wahnsinn“ (Hausmann 1987 [1918], S. 38)	Kommunismus = Religion = Ideologie	Kommunismus= Religion= Ideologie	undifferenzierte Verallgemeinerung zwischen verkürzten, Parteikommunisten und (selbst)kritischer, differenzierter Marx-Rezeption
„Wir wollen lachen, lachen, und tun, was unsere Instinkte heißen.“ (Hausmann 1987 [1918], S. 38)	Hedonismus, Hingabe an die Instinkte, Genuss jetzt und hier	die Wahrheit liegt im Lustprinzip, folge deiner Lust und du bist frei	Instinkt-Naturalisierung, Ausblendung gesellschaftlich/kultureller Formung von Bedürfnisstrukturen (siehe Dolar: „Trieb und Kultur teilen denselben Mangel an Ursprünglichkeit“), Hedonismus jetzt und hier und sonst nichts, affirmiert genau die gesellschaftlichen Verhältnisse, die das Lustprinzip kulturindustriell züchten und verarmen
„Wir wollen nicht Demokratie, Liberalität [...] wir erben nicht vor dem Kapital.“ (Hausmann 1987 [1918], S. 38)	Demokratie, Liberalismus oder Kapitalismuskritik sind alle gleichermaßen zurückzuweisen	jegliche politischen Programme und Theorien, egal welcher Herkunft und welcher Qualität werden entsorgt	Die verallgemeinerte Entsorgung sämtlicher politischer Theorie führt zu einer Einebnung zwischen kritischen und affirmativen Theorien.
„Wir, denen der Geist [...] kein vornehmes Händewaschen in Zurückgezogenheit: wir werden nicht scharfsinnig Begriffe spalten oder vor dem reinen Erkennen uns beugen...“ (Hausmann 1987 [1918], S. 38f.)	der Geist soll keine zurückgezogene, selbstbezügliche Reflexion betreiben	kein selbstgefälliges Philosophieren im Elfenbeinturm	Im Zusammenhang mit dem vorherigen Zitat geschieht eine Absage an jegliche Theorie egal welcher Qualität: Einebnung zwischen kritischen und affirmativen Diskursen

## Bürgerliche Antibürger: Dada ganz hierhier

<p>„...wir wollen Freunde sein dessen, was die Geißel ist des beruhigten Menschen: wir leben dem Unsicheren, wir wollen nicht Wert und Sinn, die dem Bourgeois schmeicheln - wir wollen Unwert und Unsinn!“ (Hausmann 1987 [1918], S. 39)</p>	<p>Abschaffung allen Sinns, aller Bedeutungen, aller Werte und Normen</p>	<p>Beharren auf Sinn und auf Werten ist bürgerlich. radikaler Nihilismus dagegen ist antibürgerlich und die ultimative Freiheit</p>	<p>Nihilismus ist nicht antibürgerlich sondern völlig kompatibel mit dem kapitalistischen Grundimperativ der ständig wachsenden Mehrwertproduktion: die ständige Erschließung neuer Produktionsformen, Marktsektoren, Kommodifizierung neuer Wirklichkeitsbereiche, die Konstruktion neuer Bedürfnisstrukturen erfordert geradezu die ständige Überschreitung und Zerstörung begrenzender Normen und Werte</p>
<p>„Der Dadaist ist gegen den Humanismus, gegen die historische Bildung! Er ist: Für das eigene Erleben!!!“ (Hausmann 1987 [1918], S. 39)</p>	<p>Humanistische Bildung begrenzt den Geist und die eigene, selbstständige lebendige Erlebnisfähigkeit</p>	<p>tradierte Bildungsinhalte sind verstaubt, überkommen, konservativ, sie hemmen die individuelle lebendige Erlebnisfähigkeit</p>	<p>Affirmation unmittelbar gegebener individueller Erfahrung. Subjektformen gesellschaftlich vermittelt, Affirmation der bürgerlichen Subjektmonade, Adorno: „der unmittelbare Ansatz beim Individuum ist Ideologie“</p>
<p>„Dada ist eine Richtung des Lebens selbst, die sich gegen alles wendet, was wir uns als Lebensinhalt vorstellen“ (Doesburg 1987 [1923], S. 46)</p>	<p>wie vorletzte: Nihilismus das selbe Narrativ</p>	<p>wie vorletzte: Nihilismus dasselbe Narrativ</p>	<p>wie vorletzte: Nihilismus dasselbe Narrativ</p>

## Dadaismus als Affirmation bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung

„Dada ist die Verneinung des allgemeinen, gängigen Lebenssinns. Dada ist die stärkste Negation aller kulturellen Wertmaßstäbe. Der wahre Dadaist nimmt zu nichts Stellung...“ (Doesburg 1987 [1923], S. 46)	wie vorherige dasselbe Narrativ	wie vorherige dasselbe Narrativ	wie vorherige dasselbe Narrativ
„...ist Dada die Negation des bisherigen Sinnes des Lebens...“ (Doesburg 1987 [1923], S. 47)	wie vorherige dasselbe Narrativ	wie vorherige dasselbe Narrativ	wie vorherige dasselbe Narrativ
„Dennoch erkennt der Dadaist den Menschen einige positive Werte zu: den instinktiven Trieb zum Herrschen und das Bedürfnis, sich gegenseitig zu verspeisen. Alle ethischen Triebe: Langmut, Barmherzigkeit, Mitleid usw. sind für den Dadaisten lediglich Deckmäntel, mit denen man des Menschen wahre Art verhüllen will.“ (Doesburg 1987 [1923], S. 47)	nachdem alle Normen und Werte negiert sind, wird dann aber der Trieb-Begriff affirmiert: Herrschen und andere verspeisen zu wollen sei instinktiv, also natürlich, also ursprünglich	alle Normen und Werte wie Mitgefühl und Solidarität sind falsche Oberfläche, der egoistische Trieb zu herrschen und andere verspeisen zu wollen, sei instinktiv, also natürlich, also wahrhaftig	naturalisierter Instinkt- bzw. Trieb-Begriff, Naturalisierung gesellschaftlich erzeugten egoistischen, destruktiven Denkens und Handelns

## Bürgerliche Antibürger: Dada ganz hierhier

<p>„...ich gebe keine Erklärungen, weil mir der gesunde Menschenverstand verhaßt ist.“ (Tzara 1987 [1918], S. 51)</p>	<p>Verweigerung von Erklärung und Argumentation</p>	<p>Im Zusammenhang mit der Affirmation unmittelbar individueller Erfahrung: Reflektieren, Analyse, Kritik, Denken überhaupt = wirklichkeitsferne, trockene, selbstgefällige geistige Selbstbespiegelung; im Gegensatz dazu: die Lebendigkeit, also Wahrhaftigkeit der unmittelbaren individuellen Erfahrung</p>	<p>Anti-Intellektualismus: wirklichkeitsferner Intellekt vs. authentisches, lebensnahes spontanes individuelles Agieren: Affirmation der bürgerlichen Subjektmonade</p>
<p>„So ist DADA aus einem Bedürfnis nach Unabhängigkeit, nach Mißtrauen gegen die Gemeinschaft entstanden.“ (Tzara 1987 [1918], S. 53)</p>	<p>gegen Kollektivismus, für die freie individuelle Selbstbestimmung</p>	<p>gegen Kollektivismus, für die freie individuelle Selbstbestimmung</p>	<p>Warum kein Mißtrauen gegen die vermeintliche Unabhängigkeit? Affirmation der bürgerlichen Subjektmonade</p>
<p>„DADA ist das Firmenschild der Abstraktion; auch Werbung und Handel sind dichterische Elemente. Ich zerstöre die Schubladen des Gehirns und die der gesellschaftlichen Organisation.“ (Tzara 1987 [1918], S. 54)</p>	<p>Einebnung zwischen den getrennten Sphären Kunst, Werbung (Produktdesign, visuelle Kommunikation) und Handel. Dieser Akt als Befreiung, als Zerstörung der „Schubladen des Gehirns“</p>	<p>Überschreitung gesellschaftlich getrennter Sphären als Freiheit</p>	<p>Ästhetisierung von Werbung und Handel, Verschleierung ihrer profitorientierten Logik; Produktivmachung von Ästhetik: Kommodifizierung, Kommerzialisierung von Kunst, Verlust ihres autonomen subversiven Charakters</p>

## Dadaismus als Affirmation bürgerlich-kapitalistischer Vergesellschaftung

<p>„...um zu dem Schluß zu kommen, daß ja doch jeder nach seinem Bumbum recht hat [...] Wenn alle recht haben und wenn alle Pillen nur Pink sind, wollen wir einmal versuchen, nicht recht zu haben. +++ Man glaubt, auf rationale Weise, durch das Denken erklären zu können, was man schreibt. Doch das ist sehr relativ.“ (Tzara 1987 [1918], S. 55)</p>	<p>jeder hat nach seiner individuellen Wahrnehmung recht, es gibt keine absolute Wahrheit; auch rationales kritisches Denken ist relativ und kann keine Wahrheitsansprüche stellen</p>	<p>es gibt keine absolute Wahrheit, jeder hat auf seine Art recht, Argumentation und Kritik haben keinen Wahrheitsanspruch</p>	<p>radikaler Relativismus: Einbeziehung zwischen kritischen und affirmativen Diskursen egal welcher Qualität, Anti-Intellektualismus: Analyse, Kritik, Argumentation haben keinen Wahrheitsanspruch</p>
<p>„Die Kontrolle der Moral und der Logik [...] ...Ursache der Sklaverei, den fauligen Ratten, von denen die Bäume der Bürger voll sind“ (Tzara 1987 [1918], S. 57)</p>	<p>Kontrolle, Moral und Logik als Kennzeichen von Bürgerlichkeit und als Ursache von Unfreiheit</p>	<p>Kontrollverlust; Zerstörung aller Normen und Werte; Verwerfen von Logik, Argumentation, Analyse, Verwerfen von Denken überhaupt als ultimativer Freiheitsgewinn</p>	<p>Verwerfung von Normen und Werten = anschlussfähig für Innovationsimperativ, Anti-Intellektualismus = Verlust von kritischer reflexiver Perspektive</p>
<p>„Religion der Gleichgültigkeit“  „Dada ist die Regellosigkeit“ (Tzara 1987 [1924], S. 59)</p>	<p>siehe vorherige Zeile dasselbe Narrativ</p>	<p>siehe vorherige Zeile dasselbe Narrativ</p>	<p>siehe vorherige Zeile dasselbe Narrativ</p>

<p>„Jetzt wollen wir Spontaneität.[...] Weil alles, was freiweg, ohne Einschaltung der spekulativen Ideen, aus uns selber hervorgeht, uns darstellt.“ (Tzara 1987 [1924], S. 61)</p>	<p>Spontanität als Ausdruck authentischer Individualität, Denken verhindert dies, steht dem im Weg</p>	<p>Spontanität als Freiheit, weil Ausdruck unverfälschter authentischer Individualität</p>	<p>Affirmation unmittelbar individuellen Handelns, keine Reflexion, inwieweit auch das individuellen vergesellschafteten Subjektivierungsformen unterliegt, wieder Adorno: „der umstandslose Ansatz beim Individuum ist Ideologie“</p>
<p>„Es (Dada) kämpft nicht einmal mehr, weil es weiß, daß das zu nichts führt, daß all das ohne Bedeutung ist. Einen Dadaisten interessiert nur seine eigene Art zu leben.“ (Tzara 1987 [1924], S. 63)</p>	<p>Verwerfung jeglicher kritischer gesellschaftlicher Intervention; der Dadaist interessiert sich nur für sich selbst,</p>	<p>Die Welt ist nicht zu ändern, schon gar nicht zu verbessern; kümmere dich um die Verwirklichung deiner eigenen Interessen und du wirst frei</p>	<p>Hier ist Dada sehr offensichtlich bürgerlich: bürgerlicher Utilitarismus Eigennutzdenken, atomisierte bürgerliche Subjektmonade: jeder für sich etc.; unreflektierte Affirmation der historisch gewordenen bürgerlichen Subjektform</p>



## DIE VERSCHMELZUNG VON KUNST UND LEBEN BEI DEN RUSSISCHEN AVANTGARDISTEN

Traditionellerweise wird angenommen, dass die avantgardistischen Künstler in ihren Arbeiten die Grenze zwischen Kunst und Leben überdachten – genauer gesagt verwischten sie diese Grenze. Der Begriff des Lebens spielt also eine bedeutsame Rolle für avantgardistische Bewegungen, besonders für die russische Avantgarde, da diese sich vor dem Hintergrund der Oktoberrevolution 1917 entwickelte. Dies war eine Zeit der sozialen Experimente, eine Zeit der Umwälzung und der Erneuerung in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens im damaligen Russland – im Alltagsleben, in den sozialen Beziehungen, in der Kommunikation und auch in der Kunst. Das Leben der Menschen veränderte sich total und diese Veränderungen spiegeln sich in der avantgardistischen Kunst wider. Es ist natürlich eine diskutable Frage, ob die avantgardistische Repräsentation des sozialen Wandels im Russland der 1910er Jahre wahrheitsgemäß war. Aber um diese Frage beantworten zu können, muss man zuerst klären, wie die Avantgardisten den Begriff des Lebens überhaupt definierten. In diesem Essay möchte ich daher herausfinden, wie die russischen Avantgardisten den Lebensbegriff verstanden. Meiner Meinung nach hat dieses Verständnis drei Dimensionen:

### *1. Leben als bloße Realität, als Gegenstand von Kunst*

In diesem Teil möchte ich die Kunstmethoden der verschiedenen russischen Avantgarde-Künstler analysieren, um zu sehen, wie sie in ihrer Malerei mit der Sprache der Kunst experimentierten, welche Thematik für sie besonders wichtig war und welche Kunsttechniken sowie Materialien sie dabei verwendeten. In diesem Zusammenhang spielt die Auseinandersetzung zwischen avantgardistischer und klassischer Kunst eine besondere Rolle. Bekanntlich haben die Avantgardisten die klassische Ästhetik absolut nicht akzeptiert und wollten sie dekonstruieren. Um sich von der

klassischen bildenden Kunst zu distanzieren, verzichteten sie auf die gewöhnliche Kunsttechnik und Kunstthematik.

### *2. Leben als sozial-politische Umwelt*

Offensichtlich kann das Phänomen der russischen Avantgarde außerhalb des bolschewistischen sozialrevolutionären Experiments nicht verstanden werden. Die russische Avantgarde war eine Kunst der Revolution. In den ersten postrevolutionären Jahren waren die russischen Avantgardisten von der Perspektive, einen sozialistischen Staat zu bauen, sehr beeindruckt. Sie waren davon überzeugt, dass es möglich ist, mit Hilfe von Kunst unsere Realität zu verändern, eine neue, gerechte Welt zu schaffen. Die russischen Avantgardisten wollten die Welt, das Leben sofort durch Kunst verändern – Kunst hatte in diesem Sinne also eine totale Macht, wie auch die sozialistische Revolution, von der die Bolschewiki sprachen. Um dieses Ziel zu erreichen, musste man die Grenzen zwischen Kunst und Politik verschmelzen. Ich würde daher gerne herausfinden, welche Methoden die russischen Avantgardisten dabei verwendeten.

### *3. Leben als philosophische Kategorie*

Hier ist Kasimir Malewitsch eine zentrale Figur, da er nicht nur ein Maler, sondern auch ein Philosoph war. Er hat Kunst im platonischen Sinne betrachtet – seinen Ideen zufolge ist das Bild ein Resultat unserer Unfähigkeit, das Original zu sehen. Das Ideal kann man Malewitsch zufolge nur durch Abstraktion (also durch gegenstandslose Kunst) erlangen, weswegen er in seiner Malerei versuchte, jenes in geometrischen Formen auszudrücken. In diesem Teil meiner Arbeit möchte ich untersuchen, was für eine alternative Kunstwelt Malewitsch in seiner gegenstandslosen Malerei und seinen philosophischen Werken schaffen wollte.

Die Fragestellung dieses Essays lautet daher wie folgt: Inwiefern kann die Verschmelzung des Dualismus von Kunst und Leben bei den russischen Avantgardisten als Umwertung aller Werte betrachtet werden?

## 1. Leben als bloße Realität, als Gegenstand von Kunst

Die von den avantgardistischen Künstlern geschaffenen Kunstwerke „sprachen“ eine völlig neue künstlerische Sprache – eine Sprache, die nach ihren eigenen Gesetzen funktionierte, eine Sprache, auf die Kategorien wie „Ästhetik“, „Progress“, „Schönheit“ usw. nicht anwendbar waren. In ihren künstlerischen Praktiken konzentrierten sich die avantgardistischen Künstler auf die völlige Neuerschaffung von Formen, auf die Suche nach neuen ästhetischen Werten und neuen Wegen der Kommunikation mit dem Betrachter sowie auf die Ablehnung klassischer visueller Techniken.

Einer der wichtigsten Trends der historischen Avantgarde war die Bewegung über die Grenzen der traditionellen Kunst hinaus, die sich insbesondere in der Erweiterung der kreativen Thematik ausdrückte. Es war das erste Mal, dass sich avantgardistische Künstler den zuvor als marginal geltenden Kulturschichten zuwandten, Kulturschichten, die von der klassischen Kunst nicht erfasst wurden – archaischer, nicht-professioneller und volkstümlicher Kunst, dem Inhalt der nationalen Kulturen. Das Leben selbst, die Realität um sie herum, gab den Künstlern Gegenstände für ihre Gemälde und Skulpturen.

Ein Beispiel dafür ist das Schaffen der Künstlerin Natalja Gontscharowa, die als die „erste Amazone der russischen Avantgarde“<sup>231</sup> bezeichnet wurde. Gontscharowas Stil (Neoprimitivismus) beruht auf altrussischen nationalen Kunsttraditionen – Gontscharowa war von der altrussischen Volkskunst (farbige Holzschnitte, Spielzeuge, Kostüme) und der orthodoxen Ikonographie sehr beeinflusst. In ihren ersten Kompositionen zu religiösen Themen imitierte sie ikonemalerische Schemata und Methoden. Ausgehend von der Form der einteiligen Malerei geht die Künstlerin zu den Formen des Triptychons, des Polyptychons und des mehrteiligen Zyklus über, von Staffeleiarbeiten bis hin zu monumentalen, von den üblichen christlichen Bildern bis hin zu einer ursprünglichen Idee des Autors. Basierend auf altrussischen Traditionen und biblischen Themen verwendet sie ihre eigene Denk- und Bearbeitungsweise und schafft ohne Vorentwürfe und Skizzen. Ihre reine, spontane

---

231 Liwschiz 1989: S. 412.

Sicht der Welt ist nicht auf Regeln und Kanons beschränkt. Die Besonderheit von Gontscharowas religiöser Malerei liegt in ihrem emotionalen und ästhetischen Einfluss auf den Betrachter. Farbe und Farbharmonie der Werke sind untrennbar mit verschiedenen Komponenten des Bildes verbunden – mit der Linie und der Plastizität der Figuren. Jedes Element des Bildes Gontscharowas ist von seiner eigenen Farbe gekennzeichnet; Gontscharowa zeigt die Farbe, die dem Objekt selbst gehört. Nach den gleichen Prinzipien schufen Ikonenmaler der Vergangenheit Meisterwerke der russischen und byzantinischen Ikonographie. Alle diese Merkmale von Gontscharowas Werken kommen am besten in ihrem Polyptychon „Ernte“ zum Ausdruck.

Diese avantgardistische Revolution im künstlerischen Denken lässt sich an der Collage-Technik – einem lebendigen Beispiel für avantgardistische Kunst – veranschaulichen. Die Collage und ihre Geschichte hinterfragen das traditionelle lineare Schema der Kunstentwicklung und bieten stattdessen ein kaleidoskopisches Bild ständiger Wechselwirkungen und Reflexionen. Die Collage ist ein Bild, in dem die Grenzen zwischen Richtungen und stilistischen Tendenzen transparent sind. In der russischen Avantgarde ist die Collage mit wahrhaft revolutionären Transformationen verbunden. Es ist die Collage, die die Vorstellung ablehnt, dass die Nachahmung der Natur die einzige Grundlage der Kunst ist. Sie beruht nicht auf dem Problem der Reflexion und Repräsentation der Realität, sondern schafft selbst einen besonderen Raum für das Spiel mit verschiedenen Sprachen der Kultur. Der Collagenraum besteht aus demonstrativen Verbindungen verschiedener Realitäten, ungetrübten Nähten zwischen Text und Bild, zwischen Bildern unterschiedlicher Art oder unterschiedlichen Stilen, zwischen Foto und Bild, zwischen Materialien unterschiedlicher Texturen und unterschiedlicher Dichte. Ein Kaleidoskop unterschiedlicher Kontexte, auf die sich jedes Collage-Element bezieht, – all dies bildet ein besonderes System der Collagen-Vision, des Collagen-Denkens. Im Collagenraum kann alles existieren. So taucht die Collage als Kunstwerk in den Fluss des Lebens ein.

Die Collage-Technik wurde ursprünglich in der Werbung, für die Herstellung von Postern, verwendet. Traditionellerweise wurde das Poster als ein Element der Massenkultur, des Alltagslebens betrachtet und war so aus dem Kontext der hohen Kunst ausgeschlossen. Die Collage-Technik spiegelt somit die Erfahrung des so-

zialen Lebens eines Menschen wider. In Anlehnung an die Collage haben avantgardistische Künstler diese Erfahrung in den Kontext der Kunst gestellt. Sie haben die Grenze zwischen Alltagsleben und Kunst insofern durch die Verwendung der Collage-Technik aufgehoben.

In der russischen Avantgarde war Alexei Krutschonych einer der ersten Künstler, die die Collage-Technik verwendet haben. Krutschonych war ein Vertreter der futuristischen Bewegung. Er hat eine Serie von Alben geschaffen – eine von ihm erfundene Art literarischer und künstlerischer Kreativität, die die Traditionen von Heimalben mit den radikalen avantgardistischen Kreativtechniken verbindet. Die Alben von Krutschonych können als riesige Collage oder Collage-Alben gelten: Sie waren eine Mischung aus Kunst, Dokumenten, Notizen seiner Freunde und Seiten aus Büchern. Jene Albumcollagen enthielten z. B. oft Seiten futuristischer lithografischer Bücher und Fotografien, Fragmente verschiedener handschriftlicher Texte oder Seiten aus typografischen Büchern, Rosanowas und Rodtschenkos Collagen und Lithographien sowie Krutschonys eigene Collagen und Zeichnungen.<sup>232</sup> Alles wird zum Material, aus dem Krutschonych neue Kompositionen formt. Im Raum seiner Collagen verlieren alle Kunstwerke ihre Einzigartigkeit, v. a. auch im endlosen Prozess der Bildzirkulation, der sich teilweise einer besonderen Art des massenmedialen Raumes der modernen Kultur nähert.

Die Technik der Collage machte das Leben also zum Gegenstand der künstlerischen Praxis; Collage-Künstler vereinten die Realität der Phantasie des Künstlers und die Realität der Welt um ihn herum.

E. Bobrinskaja schreibt in „Russische Avantgarde. Grenzen von Kunst“: „Der Wunsch, den direkten Zusammenhang zwischen Kunst und dem schwer fassbaren Lebensfluss zu erfassen, war in der russischen Avantgardekunst ständig vorhanden. Er wird in der akzentuierten Aufmerksamkeit von Künstlern und Dichtern für Gestik und Handschrift, in den Konzepten der mobilen nebulösen Sprache, im Programminteresse an nicht-professioneller Kreativität vermutet, d. h. eigentlich in der Amateuрумgebung, die vor seinem Eintritt in die professionelle Kunst der Collage bestand.“<sup>233</sup>

232 Bobrinskaja 2006: S. 39.

233 Ebd.: S. 35.

So war die Collage eines der ersten Experimente, welche die russischen Avantgardisten durchgeführt haben, um die Verbindung zwischen Kunst und Leben zu finden. Die Entdeckung der Möglichkeit, in der Collage die Realität als Alltagsleben mit der von der Imagination eines Künstlers geschaffenen „Realität“ zu verbinden, hat die Collage zum attraktivsten Instrument der russischen Avantgardisten gemacht. In der Collage gingen das reale Leben und Phantasie des Künstlers eine neue paradoxe Verbindung ein – und auf diese Weise ging die Kunst über ihre Grenzen hinaus und löste sich im Chaos des Lebens auf. So behauptet z. B. auch Krutschonich in seinem Brief an Elena Guro: „Es ist nicht die Technik, die wichtig ist, und nicht die Künstlichkeit, sondern es ist das Leben, und nur wenn die Bilder der zarten Musik der Liebe zum Leben entsprechen, sind sie schön, wenn nicht – dann nicht!“<sup>234</sup>

Die avantgardistischen Künstler wollten also ein grundlegend neues Kunstwerk schaffen, welches die Eigenschaften von Natur und Mechanik vereint, eine Synthese aus natürlichen und technischen Realitäten darstellt und die Auseinandersetzung von Kunst und Leben verwischt. Die Lebensordnung, welche die Künstler umgab (insbesondere das Alltagsleben), war für sie eine Quelle der Inspiration und der neuen künstlerischen Methoden.

## 2. Leben als sozial-politische Umwelt

Die Avantgardisten versuchten mit ihrer Kunst, nicht nur die gesamte mögliche soziale und psychologische Erfahrung des einzelnen Menschen zu erfassen (wie es im ersten Kapitel erläutert wurde), sondern auch diese Erfahrung selbst zu erschaffen – sie wollten sie nicht nur reproduzieren, sondern auch produzieren. Diese Intention war im Fall der russischen Avantgarde ideologisch, genauer gesagt, politisch gefärbt – mit ihrer Kunst wollten sie die Grenze zwischen Kunst und Politik auflösen.

Ein solches Verständnis des Lebensbegriffs, wie es bei den russischen Avantgardisten herrschte, wurde von der Kritik am Autonomiestatus der Kunst gefördert. Die Idee der Kunstautonomie dominierte in der klassischen Kunst dieser Zeit. Die

---

234 Gurjanowa 1999: S. 191.

Kritik dieser Idee ist kennzeichnend für alle Avantgarde-Bewegungen – erstens, da die Kunstautonomie mit der Kunst der Vergangenheit verbunden war, d. h. mit der Kunst, mit welcher die Avantgarde brechen wollte; zweitens, da die Kritik an jener ein Teil des Programms für die Umwertung aller Werte war.

Das Konzept von Kunstautonomie hat Peter Bürger in seinem Werk „Theorie der Avantgarde“ entwickelt. Laut Bürger ist Kunstautonomie ein Konzept von Kunst als einer spezifischen Form menschlicher Tätigkeit, die sich in einem separaten, autonomen Subsystem – also außerhalb des Alltagslebens – konzentriert.<sup>235</sup> So wurde dieser Konzeption zufolge der Künstler als Träger einer besonderen ästhetischen Erfahrung betrachtet – einer Erfahrung, die unsozial und losgelöst von der Lebenspraxis ist. Die Idee der Kunstautonomie, die Idee der „Kunst für die Kunst“, war eines der wichtigsten Postulate der klassischen Ästhetik, gegen die sich die historischen Avantgarden in Opposition stellten. Autonome Kunst ist also eine Kunst der bürgerlichen Gesellschaft, eine Kunst, die für gesellschaftliche, gemeinschaftliche Anwendung nicht geeignet ist. Als Alternative hatten die Avantgardisten das Projekt einer Rückkehr der Kunst ins öffentliche Leben vorgelegt. Die avantgardistischen Künstler verzichteten also darauf, Kunst vom gesellschaftlichen Leben zu trennen. Sie waren davon überzeugt, dass Kunstwerke grundsätzlich anders existieren und funktionieren sollen – direkt in der Lebenspraxis.<sup>236</sup> Sie proklamierten die Suche nach neuen Formen der sozialen Existenz der Kunst, den Aufbau eines neuen künstlerischen Koordinatensystems.

Solche Ideen waren besonders bei den russischen Avantgardisten populär. Der geschichtliche Hintergrund der russischen Avantgarde war die Oktoberrevolution 1917. Dieser geschichtliche Kontext hat das politische Engagement der russischen avantgardistischen Kunst maßgeblich bestimmt – soziale Revolution, Emanzipation, Gleichberechtigung, kardinale Umstrukturierung der Gesellschaftsstruktur haben den Künstlern eine Möglichkeit gegeben, sich als Schöpfer ihrer eigenen Geschichte, als Subjekte von Politik zu fühlen.<sup>237</sup> Deswegen waren auch viele Künstler dieser Zeit von linken, sozialistischen Ideen beeindruckt. Sie waren davon überzeugt,

---

235 Vgl. Bürger 1980: S. 46.

236 Vgl. ebd. S. 54-55.

237 Tschubarow 2014: S. 18-19.

dass sie dazu fähig sind, mit ihrer Kunst ein neues Leben, eine neue, sozial gerechte Welt zu schaffen. Diese Intention der russischen avantgardistischen Kunst hat Igor Tschubarow (ein moderner russischer Philosoph und Kulturwissenschaftler) auf folgende Weise in seinem Werk „Kollektive Sinnlichkeit: Theorien und Praktiken der linken Avantgarde“ charakterisiert: „Avantgardistische Kunst ist Kunst eines Übergangs von der schmerzhaften und unvermeidlich schädlichen Sabotage der Realität zur Utopie des direkten Lebensaufbaus, zur Produktion von gleichzeitig nützlichen und schönen Dingen als auch von freien sozialen Beziehungen, die nicht durch das Siegel der Gewalt gekennzeichnet sind.“<sup>238</sup> Die russischen Avantgardisten glaubten also an ihre besondere Mission, an die totale Kraft ihres kreativen Willens. Sie wollten den Alltag nicht dekorieren oder beschreiben, sondern ihn selbst schaffen. Weil die Avantgarde das Verständnis der Kunst als autonomer Sphäre menschlichen Handelns aufgegeben hatte, konnten die avantgardistischen Künstler einen Schritt in Richtung Lebenspraxis, in Richtung neuartiger sozialer Erfahrungen, die bisher nicht erreichbar waren, machen. Für die avantgardistischen Künstler war Kunst nicht nur Arbeit, sondern Körper und Seele eines Künstlers, dessen Mission es war, Kunst und Leben zusammenzubringen.

Eines der Hauptmotive der russischen Avantgarde (und der historischen Avantgarden insgesamt) war die Technologisierung. Die russischen Avantgarde-Künstler suchten nach neuen Konturen und nach einer neuen Sprache der Kunst in einer neuen Welt der Maschinen und der Großstadt. Die Sowjetunion hat in der 1920ern eine großzügige Modernisierung erlebt: 1925 hat die sowjetische Regierung eine Industrialisierungspolitik angekündigt. Zahlreiche neue Fabriken und Produktionsanlagen wurden gebaut, der Prozess der Urbanisierung war aktiv im Gange. Viele Menschen sind in die Großstädte umgezogen, um dort ein neues Leben zu beginnen: In den Jahren 1928-43 stieg die Zahl der Stadtbewohner in der UdSSR um das fast 2,5-fache.<sup>239</sup> Da die russischen Avantgardisten die Kunst ins Alltagsleben vertiefen wollten, hat die russische Avantgarde solche wichtigen, das sozial-politische Leben der damaligen Sowjetunion betreffenden Aspekte natürlich reflektiert.

---

238 Ebd.: S. 221.

239 Piwowarow 2001: S. 103.



Besonders wichtig war dieses Motiv der Industrialisierung und Urbanisierung für den russischen Konstruktivismus, der sich als eine Kunst, die in der Großstadt existiert, positioniert hatte. Die Grundideen des russischen Konstruktivismus hat Nikolai Tarabukin (ein sowjetischer Kunsttheoretiker des Proletkults) in „Von einer Staffelei zur Maschine“ zusammengefasst. Er definiert das Ziel konstruktivistischer Kunst auf folgende Weise: „Kunst mit Arbeit, Arbeit mit Produktion und produzierte Gegenstände mit Alltagsleben zu verbinden.“<sup>240</sup> Die russischen Konstruktivisten waren also Ideologen des Utilitarismus. Sie betrachteten Kunst als eine Form sozialer „ingénierie“, die ein vollwertiger Teil der Produktionsverhältnisse ist. Die Konstruktivisten waren keine „Künstler“ im üblichen Sinne des Wortes: Sie beschäftigten sich weniger mit Staffeleibildern als mit Postern, Collagen und dreidimensionalen Objekten. Ihre wichtigsten Interessengebiete waren Architektur, Stadtplanung, Design von Kleidung und Räumlichkeiten, Fotografie und Druck. Sie dekorierten Bücher, Pakete, Schaufenster und Clubs – es waren die Konstruktivisten, die begannen, das sowjetische Industriedesign zu entwickeln.

Ein konstruktivistisches Kunstwerk musste eine Fusion von Form und Funktion darstellen. Zunächst drückt sich ein solches Kunstverständnis in der Architektur aus – Konstruktivismus ist vor allem als Architekturstil bekannt. Für die Konstruktivisten war die Architektur ein Werkzeug zum Aufbau des neuen Lebens in einem neuen Land – die neue Ära hat den Bedarf an einer völlig neuen Gebäudetypologie geweckt. Dieser Bedarf zeigt sich besonders deutlich in der Architektur von Wohngebäuden. Das Bild eines konstruktivistischen Wohnhauses wurde nach dem Prinzip eines universellen Mechanismus gebaut, bei dem der Alltag maximal sozialisiert und funktionell vereinfacht wird. „Funktion“ war ein Kernbegriff für die konstruktivistische Betrachtung des Lebens: Funktion als soziale Organisationsform des Lebens in neuem Raum.

M. Ginsburg, ein konstruktivistischer Stadtplaner und Architekt, leistete einen großen Beitrag zur Entwicklung des theoretischen Konzepts der konstruktivistischen Architektur. Er beteiligte sich aktiv an der Entwicklung der funktionalen Methode des Konstruktivismus. Die Hauptprinzipien dieser funktionalen Methode

---

240 Tarabukin 1923: S. 36.

waren: die Berücksichtigung der Forderungen des funktionalen Prozesses, die Entwicklung des rationalen Planes und der Ausstattung der Gebäude, die Verwendung der neuesten wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften (die Industrialisierung des Gebäudes, die Typisierung) in der Architektur.<sup>241</sup>

Besonderen Wert legten die Konstruktivisten auf die Probleme der sozialistischen Besiedlung und der Rekonstruktion des Alltags. Alle theoretischen und kreativen Aktivitäten der Konstruktivisten sind von dem Bestreben durchdrungen, die Schaffung neuer Gebäudetypen in sozialer Beziehung, im sozialen Leben zu fördern (Ginsburg nennt sie „soziale Kondensatoren einer Epoche“<sup>242</sup>).

Konstruktivistische Architekten projektierten experimentelle Kommunenhäuser, wo es nicht nur Wohnräume, sondern auch eine vollständige Infrastruktur gab: Wäschereien, Kindertagesstätten und Kindergärten, Kantinen. Dadurch sollten Frauen vor der Hausarbeit befreit werden. Außerdem wurde in der konstruktivistischen Architektur erstmals die Frage nach Standardisierung, Ergonomie und Wirtschaftlichkeit – Materialien, Räume und Energie – gestellt. Also wurde konstruktivistische Architektur zu einer neuen Art von Propaganda: Gebäude sollten ihre Funktion und eine neue Lebensweise bewerben.

### 3. Leben als philosophische Kategorie

Im Winter 1915/16 fand die letzte futuristische Ausstellung der Malerei „0,10“ in Petrograd (Sankt Petersburg) statt. Die Zahlen im Titel der Ausstellung lauten „Null bis zehn“ – das bedeutete einen Ausstieg aus dem „Nullpunkt der Kreativität“<sup>243</sup> in die Zukunft der Kunst. Diese Ausstellung war eine der wichtigsten Kunstaussstellungen der russischen Avantgarde, weil Kasimir Malewitsch bei dieser Ausstellung zum ersten Mal seine suprematistischen Arbeiten präsentierte – zum Beispiel sein berühmtes „Schwarzes Quadrat“. In diesem Moment beginnt die Geschichte einer neuen Bewegung innerhalb der russischen Avantgarde – des Suprematismus.

---

241 Ginsburg 1926: S. 1-4.

242 Chan-Magomedow 1996: S. 45.

243 Malewitsch 1995: S. 52.

Der Suprematismus war nicht nur ein Kunststil, sondern auch ein vollendetes konzeptionelles, künstlerisch-philosophisches System. Das Hauptziel des Suprematismus war es, das abstrakte grenzenlose Universum durch die einfachsten geometrischen Formen (wie zum Beispiel Quadrat oder Kreuz) und Farben (schwarz, weiß, rot) auszudrücken. Suprematismus war also eine geometrische Abstraktion – für Malewitsch war Geometrie eine Metapher der Totalität.

Die suprematistische Kunst war eine gegenstandslose Kunst. Wie Malewitsch in seinem Werk „Die gegenstandslose Welt“ schreibt: „Eine gegenständliche Darstellung – an sich (das Gegenständliche als Zweck der Darstellung) ist etwas, was mit Kunst nichts zu tun hat.“<sup>244</sup> Gegenstandslose Kunst ist völlig von der konkreten Realität losgelöst (in diesem Zusammenhang trat Malewitsch in eine Polemik gegenüber dem Konstruktivismus ein). Malewitsch war davon überzeugt: Die Malerei sollte nicht den aktuellen Zustand des Lebens vermitteln – dafür kritisierte er die Futuristen in seinen Werken, für welche der Zustand der Objekte wichtiger als ihre Bedeutung wurde.

Diese suprematistische Losgelöstheit von der Konkretheit war der einzige Weg, ein reines Kunstwerk zu schaffen – und dazu musste die Gegenstandsorientierung der Malerei überwunden werden. In seinem Manifest „Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst“ behauptet Malewitsch: „Erst, wenn die Gewohnheit und das Bewusstsein verschwunden sein werden, in Bildern die Darstellung kleiner Ecken der Natur, Madonnen oder Venusdarstellungen zu sehen, werden wir das malerische Werk erkennen.“<sup>245</sup> Aber der Suprematismus hat sich nicht nur von der Gegenstandsorientierung der Malerei, sondern auch von der Malerei selbst losgelöst. In dem Manifest „Suprematismus. 34 Zeichnungen“ heißt es: „Malen im Suprematismus kommt nicht in Frage, Malen ist schon lange vorbei, und der Künstler selbst ist ein Vorurteil über die Vergangenheit.“<sup>246</sup> Malewitsch reduziert die ganze Malerei auf einfache geometrische Zeichen – er war davon überzeugt, dass die klassische Malerei begrenzt ist, da es Bereiche menschlicher Erfahrung gebe, die sie nicht vermitteln könne. Malewitsch will eine reine selbstzweckmäßige Malerei, die an sich selbst gerichtet ist, schaffen – und das ist der Suprematismus. Nur Suprematismus kann uns eine neue Dimension

---

244 Malewitsch 1980: S. 65.

245 Néret 2017: S. 91.

246 Malewitsch 1995: S. 191.

unseres Lebens, unserer Welt eröffnen. Bruce Altshuler kommentiert in seinem Buch „Avantgarde in Ausstellungen“: „Auf eine völlig neue und unerwartete Weise kehrte Malewitsch zur symbolistischen Suche nach der höchsten metaphysischen Realität zurück und glaubte, dass der neue Mensch – genauer gesagt, der neue Mann und die neue Frau – eine Sinnlichkeit entwickeln würden, die es ihnen ermöglichte, die Grenzen der groben Materie zu überschreiten.“<sup>247</sup> Es geht also um eine ganz neue Lebensform des Menschen, die mit der gegenständlichen Realität nichts zu tun hat.

Malewitsch gelangte insofern zur Ablehnung der Malerei durch den Übergang zur Spekulation und Intuition. Malewitsch reduzierte die gesamte bisherige Kunst auf null – auf geometrische Ursprungsformen und verkündete somit das Ende der Malerei durch ihre eigenen Mittel. Ein Symbol dieses Endes war das „Schwarze Quadrat“.

Malewitsch, der sich zuerst in verschiedenen Kunstrichtungen seiner Zeit – Futurismus, Kubismus, Neoprimitivismus, Fauvismus – versucht hatte, kam jedoch nicht nur zum „Schwarzen Quadrat“, der Grundlage der Kunst; er ging auch „über“ das „Schwarze Quadrat“ hinaus – dahin, wo es keine Form, kein Bild, gar nichts mehr gibt. In seinem Manifest „Von Kubismus und Futurismus bis zum Suprematismus“ bekennt er: „Ich bin raus aus dem Kreis der Sachen. Ich zerstörte den Ring – den Horizont – und kam aus dem Kreis der Sachen, aus dem Ring des Horizonts, in dem der Künstler und die Formen der Natur eingeschlossen sind.“<sup>248</sup> Auf solche Weise, durch Gegenstandslosigkeit und durch Befreiung von Farbe und Form, geht Malewitsch in den grenzenlosen Raum der reinen Kunst.

In der Ausstellung „0,10“ hat das „Schwarze Quadrat“ in der sogenannten „roten Ecke“ gehangen – einem besonderen Ort in russischen Dorfhäusern, wo für gewöhnlich Ikonen hingen. Malewitsch hat sein Bild aus einem bestimmten Zweck dort aufgehängt: Er hat das „Schwarze Quadrat“ als Ikone seiner Zeit betrachtet. Malewitsch wandte sich der Ikonenmalerei zu, da diese Art von Malerei nicht die sichtbare Welt, sondern das, was für die physische Sicht unzugänglich ist, darstellt. Malewitsch wollte in seiner Kunst ein Bild von Gott schaffen, das von falschen, überflüssigen Eigenschaften bereinigt ist – sein Gott ist kein christlicher Gott, sein Gott ist absolute Vollkommenheit. Um diesen Gott zu erkennen, muss der Mensch

247 Altshuler, 2018: S. 37.

248 Malewitsch 1995: S. 35.

ein Künstler werden – aber nicht ein Künstler im üblichen Sinne des Wortes, sondern ein Schöpfer der Welt, der Lebensordnung um ihn herum. Dafür muss der Mensch sich intuitiv auf eine neue Ebene der Selbstwahrnehmung bringen, seinen Bewusstseinszustand erhöhen. Und nur so kann der Mensch vollkommen werden und sich der Vollkommenheit Gottes nähern – durch die Entdeckung der kreativen Kraft der Welt, die gegenstandslos ist. Und das „Schwarze Quadrat“ ist ein Symbol dieser neuen Lebensform, die der Mensch schaffen muss.

Malewitsch schuf sogar seine eigene semantische Folge von Quadraten – „Schwarz und Weiß“ (d. h. zusammengefasste Anfang und Ende der Kreativität der Formen und die unvermeidliche Endlichkeit der Kreativität in jeder spezifischen Form), „Rotes Quadrat“ (dieses Quadrat hatte eine revolutionäre Bedeutung), „Weißes Quadrat“ (bedeutete „Unsinn“ – einen Moment, in dem es der Kreativität gelingt, nicht über den Rand des Absoluten zu „rutschen“) – und gab der geometrischen Figur so einen neuen, eigenen und lebendigen „Körper“, schuf eine neue Bildstruktur. So wächst die Idee der physischen Unsterblichkeit in der Form von Malerei. Die russische Kunsttheoretikerin J. Andrejewa schreibt in ihrem Buch „Alles und Nichts. Symbolische Figuren in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“: „Der Glaube an die malerische Textur, die als lebende Materie zur Konstruktion einer höheren Lebensform führen wird, – ist der zweite Glaube der Avantgarde nach dem Glauben an Dynamik, Geschwindigkeit, Trennung von der Erde und Objektivität, die zusammen zu einem neuen geistigen Raum führen.“<sup>249</sup>

Malewitschs Vektor ist also weltorganisierend: Es geht nicht mehr um die Transformation der Kunst, sondern um die Transformation der Welt durch Form und Farbe, um das Schaffen einer neuen Lebensform. Malewitsch ist ein Träger des demiurgischen Willens – sein Ziel ist, die Welt- und Lebensordnung zu verändern. Und das „Schwarze Quadrat“ fungiert hier als Symbol für diese neue Lebensform.

#### 4. Schlussfolgerung

Die Avantgarde wird oft als ein Bifurkationspunkt in der Kunstgeschichte angesehen, als ein Zeitpunkt, nach dem die Kunst einfach nicht mehr so existieren

---

249 Andrejewa 2011: S. 17.

konnte, wie sie vorher war. Die historischen Avantgarden proklamierten das Ende der Kunst, ihren Tod. Eine solche Einstellung hat eine Umwertung aller Werte zum Ziel. Die avantgardistischen Künstler vollzogen eine echte Wende im künstlerischen Denken, indem sie eine kritische Geste gegenüber der gesamten bisherigen Kunst machten. Sie gaben die üblichen Formen, Mittel und Materialien eines traditionellen Kunstwerks, die Kategorien von Schönheit und Ästhetik auf. Man kann sagen, dass die Figuren der Avantgarde alle Merkmale der Kunst, die wir im Allgemeinen kennen, dekonstruiert haben – wie W. Turttschin in seinem Buch „Über die Labyrinth der Avantgarde“ erläutert: „In ihrer Praxis versucht die Avantgarde, alles andere als Kunst zu sein. Sie träumt von einem System von Ideen; sie träumt von einem reinen Intellekt, der seine Existenz genießt; sie will zwischen Kunst und Leben stehen und keines von beiden sein. Daher sollte man bei der Analyse der Methode des Avantgardismus von der Position ausgehen, dass es avantgardistische Kreativität gibt, aber keine avantgardistische Kunst (im Prinzip).“<sup>250</sup>

Die russische Avantgarde entstand vor dem Hintergrund allumfassender Umwälzungen der Lebensordnung des damaligen Russlands. Eine neue Lebensordnung brauchte eine neue Kunst, die auf eine neue Sprache und durch neue Mittel spricht – deswegen gilt der Begriff vom Leben in dem theoretischen Diskurs der russischen Avantgarde als Kernbegriff. Dieser Begriff musste natürlich reformuliert, d. h. umgewertet werden durch die Verschmelzung von Kunst und Alltagsleben, von Kunst und Politik und sogar von Kunst und Philosophie. Solch eine globale Umwertung brauchte natürlich eine Theoretisierung, weil durch diese Umwertung auch neue Werte etabliert wurden – und das ist ein Merkmal, welches bei der russischen Avantgarde besonders stark in Erscheinung tritt, da der geschichtliche Hintergrund der russischen Avantgarde die Oktoberrevolution ist. Deswegen war bei den russischen Avantgardisten die Intention, durch Kunst eine neue Lebensordnung zu schaffen, besonders stark. Und das bedeutet, dass das Leben als Begriff nicht nur reformuliert, sondern auch dekonstruiert werden musste.

---

250 Turttschin 1993: S. 19.

## QUELLENVERZEICHNIS

### Literatur

Altshuler, Bruce (2018): Avantgarde in Ausstellungen. Moskau, Russland: Ad Marginem Verlag (Альтшулер, Брюс: Авангард на выставках)

Andrejewa, Jekaterina (2011): Alles und Nichts. Symbolische Figuren in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sankt Petersburg, Russland: Ivan Limbach Verlag (Андреева, Екатерина: Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века)

Bobrinskaja, Elena (2006): Russische Avantgarde. Grenzen von Kunst. Moskau, Russland: NLO Verlag (Бобринская, Елена: Русский авангард. Границы искусства)

Bürger, Peter (1980): Theory of Avant-Garde. Minneapolis, USA: Manchester University Press

Chan-Magomedow, Selim (1996): Architektur sowjetischer Avantgarde. Erstes Buch. Probleme der Formgebung. Meister und Strömungen. Moskau, Russland: Strojizdat Verlag (Хан-Магомедов, Селим: Архитектура советского авангарда. Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения)

Ginsburg, Moissei (1926): Neue Methoden des architektonischen Denkens. Moskau, UdSSR: Gosizdat Verlag (Гинзбург, Моисей: Новые методы архитектурного мышления)

Gurjanowa, Nina (1999): Aus dem literarischen Erbe von Krutschonich. Berkeley, USA: Berkeley Slavic Specialities (Гурьянова, Нина: Из литературного наследия Кручёных)

Liwschiz, Benedikt (1989): Der anderthalbäugige Schütze. Leningrad, UdSSR: Schriftstellerverband Verlag (Лившиц, Бенедикт: Полутороглазый стрелец)

Malewitsch, Kasimir (1995): Suprematismus. 34 Zeichnungen, in: Aleksandra Schatskich (Hrsg.). Kasimir Malewitsch: Artikel, Manifeste, theoretische und andere Arbeiten. Moskau, Russland, Gileja Verlag, S. 35-56, S. 185-208

Malewitsch, Kasimir (1980): Die gegenstandslose Welt. Mainz/Berlin: Neue Bauhausbücher, Florian Kupferberg Verlag

Néret, Gilles (2017): Malewitsch. Köln, Deutschland: Taschen Verlag

Piowarow, Juri (2001): Urbanisierung Russlands im 20. Jahrhundert: Vorstellungen und Realität (Пивоваров, Юрий: Урбанизация России в XX веке: представления и реальность)

Abgerufen am 03.08.2019 von <http://ecsocman.hse.ru/data/777/303/1218/008pIWOWA-ROWx2ox6o.l..pdf>

Tarabukin, Nikolaj (1923): Von einer Staffelei zur Maschine. Moskau, UdSSR: Rabotnik Prosveschenija Verlag (Тарабукин, Николай: От станка к машине)

Tschubarow, Igor (2014): Kollektive Sinnlichkeit: Theorien und Praktiken der linken Avantgarde. Moskau, Russland: Hochschule für Wirtschaft Verlag (Чубаров, Игорь: Коллективная чувственность. Теории и практики левого авангарда)

Turtschin, Waleri (1993): Über die Labyrinthe der Avantgarde. Moskau, Russland: Moskauer Universitätsverlag (Турчин, Валерий: По лабиринтам авангарда)

*Alle im Original russischsprachigen und englischsprachigen Quellen habe ich nach eigener Übersetzung zitiert und in der Bibliografie verzeichnet.*



## ZWISCHEN REFORMWILLEN UND TRADITIONSBEWUSSTSEIN

### *Die Musik der Moderne im Spiegel der historischen Avantgarde*

Vor die Aufgabe gestellt, mit einem Einblick in die Entwicklungen der musikalischen Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu diesem Sammelband beizutragen, stellt sich zweifelsohne an erster Stelle die Frage des Fokus, mit welchem unweigerlich die strukturelle Gliederung vorliegenden Textes einhergeht. Eine konventionelle Möglichkeit wäre, sich auf eine Kategorie zu beschränken – Künstler, Werke, Schulen, Stile etc. – und detailliert zu besprechen, um so Schlaglichter zu setzen. Bei Schlaglichtern wird es zweifellos bleiben. Um dem Umfang des Themas jedoch insofern gerecht zu werden, als eine Vielzahl von Protagonisten und Aspekten der musikalischen Landschaft der betrachteten Zeit Erwähnung finden kann, wird bewusst auf ein detailliertes analytisches Vorgehen verzichtet. Vielmehr sollen unterschiedliche Ansätze und Diskurse möglichst breitflächig auf ihre potenziellen Parallelen zu Aspekten der historischen Avantgarden hin untersucht werden. Die daran anschließende Frage ist die der daraus resultierenden strukturellen Gliederung respektive des Aufbaus.

Ein zunächst erwogener Aufbau, der sich möglichst dicht an den Schlüsselbegriffen der übergeordneten Forschungsfrage orientiert und die einzelnen Strömungen diesbezüglich abarbeitet, böte zwar die Möglichkeit, auf diverse Strömungen einzugehen, bürge allerdings die Gefahr einer Gewichtung, welche nicht den Eigenheiten des Forschungsgegenstands – der musikalischen Moderne, bzw. der Neuen Musik des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts – entspricht. Daher fiel die Entscheidung, die Gliederung nach Aspekten, die sich um den Gegenstand drehen, zu strukturieren: Ein erster Teil behandelt Elemente des künstlerischen Diskurses, ein zweiter die gesellschaftliche Rezeption. Dem Umfang des Textes geschuldet, aber auch durch den Fokus der allgemeinen Musikgeschichtsschreibung begründet, steht die Situation im deutschsprachigen Raum im Fokus, aus der einzelne Bereiche besprochen werden, welche diesen zwei Bereichen zuzuordnen sind.

Neben dem Vorhaben, anhand exemplarischer Einblicke einen Überblick der Situation der Musik zu Zeiten der historischen Avantgarden zu liefern und Parallelen zu ziehen, zielt vorliegende Arbeit darauf ab, die Aspekte der übergeordneten Forschungsfrage aufzuspüren. Dabei spielen analytisch nachvollziehbare Verknüpfungen ebenso eine Rolle wie frei gezogene Assoziationen. Es sei zum Abschluss dieser einleitenden Worte angemerkt, dass freilich auch diese Einteilung keineswegs klare Definitionsgrenzen setzt. Besonders zu betonen ist, dass auch aus den unterschiedlichen Perspektiven nur einzelne Einblicke eröffnet werden können.

## DISKURS: Neue Wege nach 1900 – Busoni und der musikalische Futurismus

Das nie zuvor dagewesene Ausmaß an Publikationsmöglichkeiten zu Beginn des 20. Jh.s schlug sich nicht nur in einer Vielzahl von Musikzeitschriften, sondern auch in unterschiedlichsten künstlerisch-programmatischen Schriften nieder. Der Ausbau von Transportwegen in Kombination mit immer schneller werdenden Fortbewegungsmitteln führte ebenso zu erhöhtem Personenverkehr wie auch zu Postwegen auf Hochgeschwindigkeit. Dies alles beförderte einen künstlerischen Diskurs der nunmehr auf einer weit vernetzten, überregionalen, teils sogar internationalen Plattform geführt werden konnte.

### I. Busoni und sein *Entwurf*

Eine der zentralen Persönlichkeiten eben jener Kunstplattform war der in Italien geborene und zum ›Wunderkind‹ erklärte Ferruccio Busoni (1866-1924), der seinen Weltruhm als bedeutendster Klaviervirtuose seiner Zeit erlangte. Busoni kann als Paradebeispiel des modernen Kosmopoliten, des ›Mann von Welt‹ geltend gemacht werden:<sup>251</sup> Er unternahm sein ganzes Leben lang Konzertreisen durch Europa und in die USA, heiratete die Schwedin Gerda Sjöstrand und lehrte in Leipzig, Helsinki, Moskau und Boston, ehe er schließlich in Berlin sesshaft wurde. Nach seinem

---

251 Nicht zufällig trägt eine seiner bedeutendsten Biographien den Untertitel »Zeittafel eines Europäers« (Stuckenschmidt, 1967).

Schweizer Exil ab 1914, das der Feindschaft Deutschlands und Italiens während des Ersten Weltkriegs geschuldet war, leitete er ab 1920 für die letzten Jahre seines Lebens die renommierte Meisterklasse für Komposition an der Berliner Akademie der Künste, wo auch Kurt Weill sein Schüler wurde, dessen Worte Busoni postum folgendermaßen porträtieren:

*»Er vereinigte in sich zum erstenmal alle Eigenschaften des geistigen Europäers der Zukunft, sie alle, die von dem allgemeinen Abendlands-Pessimismus nicht angesteckt sind, müssen die Mission dieses Mannes erkennen, der sich über die Blütezeit des Imperialismus über die Nationen stellen konnte, der allem Nationalismus seiner Umgebung zum Trotz sich ein Leben der Schönheit errichtete.«<sup>252</sup>*

Ab 1887 schrieb Busoni für die *Neue Zeitschrift für Musik*, die *Allgemeine Musik-Zeitung*, die Zeitschriften *Die Musik* und *Der Konzertsaal* sowie den *Berliner Lokalanzeiger*,<sup>253</sup> ehe er mit seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* 1907 eine Schrift verfasste, welche den Wunsch nach Neuerung deutlich formuliert und so stellvertretend für die musikalische Situation zu Beginn des 20. Jh.s spricht. Die im *Entwurf* heraufbeschworenen und vielfach kritisierten »Gesetzgeber«<sup>254</sup> dienen dabei als Repräsentanten regelversessener Kompositionsschulen, mit denen Busoni ebenso abrechnet wie mit dem in Komponistenkreisen noch äußerst präsenten Wagnerianismus.<sup>255</sup>

## II. Futurismus? – Der Diskurs um den *Entwurf*

Diese Seitenhiebe veranlassten wohl den Komponisten und Dirigenten Hans Pfitzner (1869-1949) dazu, mit einer Gegenschrift zu erwidern. Die vernichtende Polemik, in der Busonis Gedanken abgetan werden als »ganz schön von einem Bohemien am Nachmittag im Kaffeehaus bei Kognak und Zigarette vorgebracht«, die aber

---

252 Weill, 2000, S. 32.

253 Die entsprechenden Texte wurden mit Angaben zur Erstveröffentlichung abgedruckt, in: Busoni, 1922, S. 1-86.

254 Erstmals erwähnt auf der vierten Textseite, siehe: Busoni, 1907, S. 6.

255 Vgl. ebd., S. 10 f.

»mit einer ernsten Ästhetik der Tonkunst nichts zu tun«<sup>256</sup> hätten, veröffentlichte Pfitzner unter dem Titel *Futuristengefahr*. Der ›Vorwurf‹ übersieht, dass die Erstausgabe von 1907, welche die zentralen Gedanken bereits beherbergt, noch vor dem Aufkommen der Futuristen, vor Filippo Tommaso Marinettis Manifest von 1909, erschien. Pfitzner selbst kam offenbar nur mit der zweiten, erweiterten Ausgabe in Kontakt, die – beim Insel-Verlag herausgegeben – weitaus größere Verbreitung fand. *Futuristengefahr* heizte den Diskurs um Busonis Gedanken an. Arnold Schönberg (1874-1951), der sich selbst angegriffen durch die Schrift sah, verfasste den Text *Falscher Alarm*,<sup>257</sup> der jedoch unveröffentlicht blieb. Prominent antwortete der einflussreiche Musikkritiker Paul Bekker (1882-1937) auf Pfitzners Polemik mit dem Aufsatz *Futuristengefahr?*<sup>258</sup> und auch in seinem später verschriftlichten Vortrag<sup>259</sup> *Neue Musik*, in dem er die geringe Präsenz von Neuerungen im öffentlichen Musikleben 1919 beklagt, kommt er auf den Disput zurück:

*»Ich möchte dieses Schriftchen [Busonis Entwurf] nicht nur wegen der Ausführungen über die Dritteltöne sondern wegen seines geistvollen und fesselnden Inhaltes überhaupt empfehlen. Wie es falsch wäre, dergleichen luftige Spekulationen nur als scherzhaftes Unterhaltungsspiel zu nehmen, ohne die anregende Kraft zu beachten, die darin enthalten ist, so ist es auch falsch, gegen diese Traumgespinste einer kühnen Virtuosennatur mit dem schweren Rüstzeug des ehrbaren deutschen Kunstverteidigers zu Felde zu ziehen, wie dies Hans Pfitzner in seiner gegen Busoni gerichteten Broschüre ›Futuristengefahr‹ getan hat. Eine Futuristengefahr besteht für die Musik überhaupt nicht – man kann hinzufügen: leider nicht.«<sup>260</sup>*

Trotz der Waghalsigkeit von Pfitzners Kritik und seiner fragwürdigen Zuordnung, ist Busonis *Entwurf* durchaus der Charakter eines Manifests anzumerken und auch zum sprachlichen Duktus der italienischen Futuristen sind Parallelen zu erkennen.

256 Pfitzner, 1926, S. 205.

257 Vgl. Schönberg, 2007, S. 367-370.

258 Bekker, 1921.

259 Vgl. Blumröder, 1995, S. 3 / S. 301.

260 Bekker, 1923, S. 91.

Die Rede von der Tonkunst als »Kind«,<sup>261</sup> dessen Potenzial noch bei Weitem nicht ausgeschöpft sei, das »schwebt«<sup>262</sup> und später sogar als »göttlich[...]«<sup>263</sup> beschrieben wird, offenbart eindringlichen Pathos und zeugt vom umfassenden Anspruch der Schrift. Ebenso finden sich visionäre Neuerungskedanken, wie sie für die Manifeste der Avantgarden typisch sind. So schlägt Busoni eine Vielzahl neuer Skalen vor und – noch weitaus revolutionärer – plädiert für ein Dritteltonsystem, das eine »verfeinerte Chromatik«<sup>264</sup> ermögliche. Seine Ausführungen, durch das Telharmonium, ein frühes elektromechanisches Musikinstrument, sei eine »unendliche Abstufung der Oktave«<sup>265</sup> möglich, beruht zwar auf einem Missverständnis,<sup>266</sup> doch zeigt sich auch im Interesse für die vollkommen neuartige Klangerzeugung mittels Elektrizität Visionarität. Diese Faszination für technische Neuerungen bildet die vielleicht deutlichste Analogie zum italienischen Futurismus.

### III. Busonis persönlicher Bezug zum Futurismus

Bezeichnend für die Parallelen ist auch Busonis frühe Auseinandersetzung mit dem musikalischen Futurismus, die noch lange vor der zweiten Ausgabe seines *Entwurfs* und somit auch vor Pfitzners polemischem Gegenschlag stattfand. In der Wochenschrift *PAN* veröffentlichte Busoni im Herbst 1912 seine Gedanken unter dem Titel *Futurismus der Tonkunst*, indem er ein einige Monate zuvor anonym herausgegebenes Manifest besprach. Seine Kommentare offenbaren Interesse, aber auch deutlich kritische Skepsis:

*»Der Anführer wahrt noch das »Incognito«, lässt aber in einem Manifest sich laut vernehmen: »Die Komponisten von heute, moderne Pässeisten, verdienen lediglich unsere Verachtung, insofern als sie vergeblich originale Werke mit abgestandenen Mitteln zimmern ... Lernet also die ästhetischen Gesetze des Futuris-*

261 Erstmals erwähnt auf der dritten Textseite, siehe: Busoni, 1907, S. 5.

262 Ebd., S. 6.

263 Ebd. S. 16.

264 Ebd. S. 29.

265 Ebd. S. 31.

266 Vgl. Hagen, 2010, S. 69.

*mus ...< (Sie bestehen nämlich in nichts anderem, als der Teilung der Oktave in 50 Intervalle. [...]) [...] Das ist recht. Es gefällt mir, und ich stand schon längst auf dieser Seite, wenn auch nur als Theoretiker. — (Bereits im Jahre 1906 schlug ich die Teilung der Oktave in 36 Intervalle vor: zwei Reihen von Dritteltönen) [...] Nur zwei Fragen bleiben übrig, erstens: können wir alles Alte und ebenso gut wie die Alten, bevor wir Neues beginnen? Zweitens: Haben wir auch Talent?«<sup>267</sup>*

Dass es Busoni nicht um einen absoluten Neuanfang ging, der jegliche Tradition hinter sich lässt, wie ihn die frühen futuristischen Manifeste des Komponisten Francesco Balilla Pratella, die unter Einfluss und Mitarbeit Marinettis entstanden, beschreiben,<sup>268</sup> zeigt sich auch deutlich am Konzept der Jungen Klassizität, das Busoni in einem 1920 veröffentlichten Brief an Paul Bekker festhält:

*»Unter einer ›jungen Klassizität‹ verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenschaften vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen. Diese Kunst wird alt und neu zugleich sein —«<sup>269</sup>*

Doch bricht Busoni auch hier mit einigen Konventionen. Von den Gedanken, die er seinem Konzept zugrunde legt, sind ganz besonders zwei Punkte hervorzuheben. Einerseits der als »Einheit der Musik«<sup>270</sup> oder auch »Einheit in der Musik«<sup>271</sup> beschriebene Ansatz, dass alle Musik unabhängig davon zu bewerten sei, zu welchem Anlass sie komponiert ist und erklingt oder welcher Gattung sie zuzuordnen ist.<sup>272</sup> Der andere Punkt ist die Forderung nach »Abstreifung des ›Sinnlichen‹ und die Entsagung gegenüber dem Subjektivismus, (der Weg zur Objektivität — das Zurücktreten des Autors gegenüber dem Werke —«<sup>273</sup>. Trotz Busonis Wert-

267 Busoni, 1922, S.184 f. 7.

268 Vgl. Kepler, 2001, S. 6 f. Hier werden das *Manifest der futuristischen Musiker* (1911), das *Manifest der futuristischen Musik* (1911) und *Die Zerstörung der Quadratur* (1912) genannt.

269 Busoni, 1922, S. 276 f.

270 Der Titel seiner Schriftensammlung, die er 1922 herausgab, lautet »Von der Einheit der Musik«.

271 Ebd., S. 277.

272 Eine Forderung, die er auch in seinem postum erschienenen Text Über die Möglichkeiten der Oper ausführt, vgl. Busoni, 1926, S. 3.

273 Ebd. 278.

schätzung musikalischer Traditionen richten sich diese beiden Gedanken radikal gegen die etablierte romantische Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts. In ihnen spiegeln sich eine Abkehr vom Geniekult und eine Enthierarchisierung musikalischer Sujets wider: eine universalistische Haltung auf musikästhetischer Ebene.

Diesem eindeutigen Abstoßungspunkt zum musikalischen Futurismus ist entgegenzusetzen, dass Busoni persönliche Verbindungen zu Futuristen pflegte. So kam er nicht nur mit Marinetti in Kontakt, sondern schätzte ganz besonders den futuristischen Maler Umberto Boccioni, von dem er bereits 1912 das Gemälde *La città che sale* erwarb – ein Bild, dessen expressive Gestik den Schock der Großstadt reflektiert.<sup>274</sup> Als sich Busoni 1916 im Schweizer Exil befand, wohnte Boccioni sogar für einige Wochen bei ihm und fertigte dort ein Porträt des Musikers an. Wenige Wochen nach der Abreise wurde Boccioni zum Kriegsdienst einberufen und verstarb bald darauf. Betrübt und fassungslos bedauerte Busoni den Verlust des neugewonnenen Freunds, den er »herzlich liebte und lebhaft bewunderte«<sup>275</sup>, in einem Nachruf, der in der *Neuen Zürcher Zeitung* abgedruckt wurde.

#### IV. Die Ästhetik des musikalischen Futurismus

Trotz der persönlichen und geistigen Querverbindungen schlug der musikalische Futurismus gänzlich andere Wege ein. Neben Pratella, der sich später von der Bewegung distanzierte, war es der auch als Maler tätige Luigi Russolo, welcher den Futurismus in der Musik vorantreiben wollte. Nach einer Aufführung von Pratellas *Inno alla vita* verfasste er einen enthusiastischen Brief an den Komponisten, der später unter dem Titel *L'Arte dei rumori* als Manifest veröffentlicht wurde, das im buchstäblichen Sinne Geräuschkunst propagierte:

»Das Leben von früher war nichts als Stille. Im neunzehnten Jahrhundert, mit der Erfindung der Maschinen, entstand das Geräusch. Heute triumphiert das Geräusch und beherrscht uneingeschränkt die Empfindung der Menschen.«<sup>276</sup>

---

274 Vgl. Morgan, 1994.

275 Busoni, 1922, S. 242.

276 Russolo, 1999, S. 9.

Russolo beschreibt die historische Entwicklung der Musik hin zum Atonalen als Annäherung an das Geräusch und parallelverlaufend zur Entwicklung der Maschinen. Ähnlich wie in der bildenden Kunst spielen für die futuristische Musik das Leben in der industriellen Großstadt und die Technisierung des Alltags eine Schlüsselrolle:

*»Durchqueren wir eine große moderne Hauptstadt, die Ohren aufmerksamer als die Augen, und wir werden daran Vergnügen finden, die Wirbel von Wasser, Luft und Gas in den Metallrohren zu unterscheiden, das Gemurmel der Motoren, die unbestreitbar tierisch schnaufen und pulsieren, das Klopfen der Ventile, das Hin-und-her-laufen der Kolben, das Kreischen der mechanischen Sägen, das Holpern der Tramwagen auf ihren Schienen, die Schnalzer der Peitschen, das Knistern der Vorhänge und Fahnen. Wir werden uns damit unterhalten, das Getöse der Rollläden der Händler in unserer Vorstellung zu einem Ganzen zu orchestrieren, die auf- und zuschlagenden Türen, das Stimmengewirr und das Scharren der Menschenmengen, die verschiedenen Getöse der Bahnhöfe, der Eisenhütten, der Webereien, der Druckereien, der Elektrozentralen und der Untergrundbahnen.«<sup>277</sup>*

Die Aufzählung versammelt akustische Phänomene, welche gegenüber den Klängen aus der Natur neue Horizonte eröffnen. Russolos Ausführungen tendieren zwar dazu, das Bild der Geräuschkulisse vergangener Zeiten enorm zu verzerren – mittelalterliche Städte als still zu bezeichnen, bleibt fragwürdig – verweisen jedoch nicht nur auf die Manigfaltigkeit neuartiger Geräusche, sondern bringen auch ihr massenhaftes und ununterbrochenes Auftreten in den Metropolen des frühen 20. Jh.s nahe. Archetypisch für das Selbstverständnis der Avantgarden verweist er nach zitierter Passage auch auf einen Brief Marinettis aus dem Schützengraben, der enthusiastisch Geräusche des modernen Kriegs schildert. Seine Intonarumori, die als Musikinstrumente konzipierten Geräuscherzeuger, erfüllen genau den Zweck, die Klänge der Maschinen, der Metropolen und des Krieges auf der Konzertbühne zu

---

277 Ebd., 12.



etablieren. So erweitert Russolo den Futurismus um einen musikalischen Pfeiler, der auf den gleichen oder zumindest ähnlichen ästhetischen Prinzipien basiert wie die futuristische Dichtung und Malerei.

## REZEPTION: (V) Ermittlungen des Musiklebens – Aufführungssituationen und Analysen

Spricht man von Rezeption in der Musik außerhalb der künstlerischen, lässt sich diese in zwei Bereiche unterteilen: die analytische Auseinandersetzung, welche Fachzeitschriften und wissenschaftliche Publikationen betreiben und die meist gut zugänglich in verschriftlichter Form vorliegt — und die gesellschaftliche Erfahrung, welche der performative Akt der Aufführung hervorruft und die allenfalls durch persönliche Berichte sowie Zeitungsartikel im Feuilleton dokumentiert sind. Um die soziale Dimension der gesellschaftlichen Erfahrung von Musik greifbar zu machen, ist es ganz besonders notwendig, die Aufführungssituation zu beleuchten.

### I. Die musizierende Masse – Ein Exkurs zu Mahlers Sinfonik

Zwar vergrößerte sich der Standardapparat in der Entwicklung des Orchesters – besonders, was die Vielfalt an Klangerzeugern angeht – bei genauerer Betrachtung der Aufführungsdimensionen im 19. Jh. wird jedoch deutlich, dass diese Entwicklung keineswegs linear vonstattenging. Schon Gaspare Spontini setzte mit seinen Opern außergewöhnliche Maßstäbe, besonders mit seinem Spätwerk *Agnes von Hohenstaufen* aus den 1820ern. Die Grand opéra machte mit dem Konzept der Tableaus gewaltige Menschengruppen ebenso wie spektakuläre Bühnenmaschinerie und erweiterten Orchesterapparat zum Standard und auch im Konzertbetrieb gewannen Formate von größerem Rahmen an Raum. So berichtet Berlioz aus der Mitte des 19. Jh.s von Massenaufführungen in einem Pariser Zirkus, bei denen mehrere hundert Musiker beteiligt waren.<sup>278</sup>

---

278 Vgl. Berlioz, 1884, S. 169.

Eine neue Dimension in dieser Entwicklung erreichen die Sinfonien Gustav Mahlers (1860-1911), welche die Grenzen des Sinfoniekonzertes kompositorisch, in Bezug auf die Besetzung und auf den Raum ausloten. Besonders markant sind etwa die häufig in der Partitur notierten isoliert postierten Bläsergruppen, die eine räumlichen Komponente zum festen Bestandteil der Komposition machen und so im sinfonischen Kontext auf eine quasi-szenische, gattungsüberschreitende Tendenz vorausweisen. Hinzu kommt, dass opernhafte Elemente auf musikalischer Ebene allgegenwärtig sind<sup>279</sup> und schon ab der 1. *Sinfonie*<sup>280</sup> eine Rolle spielen.

Endgültig bricht schließlich die 8. *Sinfonie* den tradierten Rahmen. Die Übernahme der Regieanweisungen im 2. Teil, der den Text aus der Schlusszene von Goethes *Faust II* verwendet, wie etwa »um die höchsten Gipfel kreisend« für den Chor seliger Knaben oder die Bezeichnung »schwebt einher« zum Auftritt der Mater Gloriosa, stellen unabhängig von der Schwierigkeit ihrer Umsetzbarkeit zweifellos die Gattungszuordnung zur Sinfonie in Frage. Auch markiert der enorme Apparat von drei Chören, acht Gesangssoli und gewaltigem Orchester einen Extrempunkt in der Gattungsgeschichte. Die über tausend Beteiligten bei der erfolgreichen Uraufführung 1910 führten zum Beinamen ›Symphonie der Tausend‹, durchaus kann sie jedoch auch als »Oratorium, Musikdrama, Erlösungsmysterium und Symphonie in einem«<sup>281</sup> bezeichnet werden.

Auf eigentümliche Weise reflektiert die große Zahl der Ausführenden das Ausmaß, das die modernen Metropolen angenommen hatten. Ort der Uraufführung war die Neue Musikfesthalle München, die mit 3000 Sitzplätzen jeden aktuellen Konzertsaal in Deutschland übertrifft. Heute wird sie als Verkehrszentrum des Deutschen Museums genutzt – eine Entwicklung, die, ohne es intendiert zu haben, die Technisierung der Gesellschaft widerspiegelt und so einen weiteren Assoziationsspielraum eröffnet: Wo einst ein Publikum saß, das heute kein moderner Konzertsaal mehr beherbergen könnte, stehen heute die Fahrzeugmaschinen vergangener Zeit.

279 Siehe hierfür z. B. die Ausführungen Über das Opernhafte von Mahlers Musik, Janz, 2010, S. 140-152.

280 Vgl. Steinbeck, 2010, S. 228.

281 Floros, 1977, S. 38.

## II. Abschottung oder Ausgrenzung? – Schönbergs Privatverein und die Neue Wiener Schule

Eine gänzlich andere Ausrichtung als Mahlers großangelegte Konzerte hatte der *Verein für musikalische Privataufführungen*, den Arnold Schönberg (1874-1951) ins Leben rief. Als Vorgängerformat können Busonis Berliner Konzertabende geltend gemacht werden, eine Reihe, die zwischen 1902 und 1909 Werken von internationalen Komponistenkollegen wie Sinding, Delius, Sibelius, Debussy, Bartók und auch dem später so wetternden Pfitzner eine Bühne bot und so zahlreiche deutsche Erstaufführungen ermöglichte.<sup>282</sup> Schönbergs Verein entstand als Reaktion auf den vehementen Gegenwind, den seine Musik erfuhr und der im Skandalkonzert von 1913 seinen Höhepunkt erlebte: »Pfeifereien durchbrachen den Saal, dazwischen gellten Pfeife und Hohngelächter; auf den Galerien schien es zu Tätlichkeiten kommen zu wollen und auch im Parterre gab es gegenseitige Bedrohungen«<sup>283</sup>, hieß es in der *Neuen Freien Presse* und das Prager Tagblatt untertitelte: »Die Zuhörer ohrfeigen einander. Polizei räumt den Konzertsaal« und berichtet von immer wieder ausbrechenden »Raufereien«,<sup>284</sup> ebenso wie zahlreiche andere Zeitungen mal mehr mal weniger reißerisch von Ausschreitungen bis zur Handgreiflichkeit schreiben.<sup>285</sup>

Um derartige Zwischenfälle auszuschließen, unterlagen die Konzerte des Vereins, der von 1918 bis 1921 bestand, strengen Regularien. Missmut oder Zustimmung durften nicht zum Ausdruck kommen, weshalb z. B. auch kein Applaus erlaubt war. Ebenso wurde jegliche Berichterstattung durch die Presse untersagt. Das *Grove Dictionary of Music and Musicians* erwähnt Schönbergs Verein bezeichnenderweise im Artikel zu Avantgarde und urteilt folgendermaßen: »His Society for Private Musical Performances represented a powerfully symbolic moment in the development of the avant garde, closing off the populace in the interests of preserving musical language from further degeneration.«<sup>286</sup> Zweifellos muss sich der Verein dem Vorwurf der Abschottung und des Elitarismus stellen – eine Ausrichtung,

282 Vgl. Busoni, 1922, S. 68-72 und 87-88.

283 o. A.: Neue freie Presse, 1. April 1913, S. 12.

284 o. A.: Prager Tagblatt, 1. April 1913, S. 7 Mitte.

285 Vgl. o. A.: Reichspost, 1. April 1913, S. 7, und o. A.: Czernowitzer Tagblatt, 1. April 1913, S. 11 Mitte.

286 Seoane, 2004, S. 246.

die im Übrigen auch maßgeblicher Grund für den politisch engagierten Hanns Eisler (1898-1962) war, sich vom langjährigen Lehrer abzuwenden.

Doch auch außerhalb des Kreises seiner direkten persönlichen Unterstützer erlebte Schönberg Zuspruch. Im Laufe der zuvor zitierten Ausführungen über die neue Musik seiner Zeit bespricht Bekker einige seiner Ansicht nach vielversprechenden Stoßrichtungen, die lediglich noch zu wenig ins öffentliche Bewusstsein gedrungen seien. So nennt er neben Busoni, Delius und Debussy, den er besonders wegen seiner Verwendung von Ganztonleitern hervorhebt, auch Schönberg. Ganz besonders kommt er auf die heute der atonalen Phase zugeordnete Kammermusik zu sprechen und fällt bezüglich der Kammersymphonie das Urteil:

*»Ich finde in diesem Werk eine Kraft und einen Fluß des melodischen Willens, ich finde in ihm vor allem eine Fähigkeit der Organisation dieses melodischen Willens, frei aus sich heraus, unbehindert durch konventionelle Hemmungen irgendwelcher Art, daß ich sagen möchte: von allen schöpferischen Kräften der musikalischen Gegenwart scheint mir Schönberg die geistig stärkste, innerlich selbständigste, weitest blickende, ahnungsreichste zu sein.«<sup>287</sup>*

Eine Einschätzung, die in Anbetracht von Schönbergs weitreichender musikgeschichtlicher Einflussphäre, der Entwicklung hin zur Dodekaphonie und anschließend zum Serialismus der Nachkriegszeit durchaus als prophetisch gelten darf.

Zwar vereinigt die Neue Wiener Schule durch die Vorreiterrolle und die Exklusivität des Privatvereins ebenso wie durch die radikale Stoßrichtung mit dem Potenzial zur gesellschaftlichen Provokation zahlreiche Eigenschaften, die sie in die Nähe der historischen Avantgarde rücken lassen. Dennoch bestehen besonders hinsichtlich des künstlerischen Anspruchs und des Bezugs auf den historischen Kanon diametral entgegengesetzte Standpunkte. Wichtig für anschließende Ausführung ist gezeichnete Tendenz von großen Massenveranstaltungen hin zu kleinen, exklusiven Konzerten im privaten Kreis, welche geradezu als Absage an die breite

---

287 Bekker, 1923, S. 115.

gesellschaftliche Mitte verstanden werden können, deren Beteiligung am Erfahren neuer musikalischer Strömungen dem Konsum neuer Medien wich.

### III. Die neuen Massenmedien und ihre Auswirkungen

Stellvertretend für die rasanten medialen Umwälzungen des frühen 20. Jh.s ist die Entwicklung des Films. Schuf das Aufkommen des Stummfilms bis in die 1920er tausende neue Stellen für Musiker\*innen in den Kinos, führte die anschließende Ablösung durch den Tonfilm zu massenhafter Arbeitslosigkeit im Musiksektor.<sup>288</sup> Allein auf Deutschland bezogen sprechen einige Quellen von Zehntausenden, auch wenn diese Zahlen umstritten sind.<sup>289</sup>

Ebenso führte die Verbreitung des Radios und des Grammophons zur intensiven Verbreitung von Musik, die nun nicht mehr live produziert werden musste, um gehört werden zu können. In einem Vortrag am *Institut zum Studium des Faschismus* in Paris bringt Walter Benjamin die Entwicklungen auf den Punkt, wenn er Hanns Eisler bemüht:

*»[I]ch will in aller Kürze ein Wort über den Musiker einschalten, das wir von Eisler haben: >Auch in der Musikentwicklung, sowohl in der Produktion als in der Reproduktion, müssen wir einen immer stärker werdenden Prozeß der Rationalisierung erkennen lernen ... Die Schallplatte, der Tonfilm, die Musikautomaten können Spitzenleistungen der Musik ... in einer Konservenform als Ware vertreiben. Dieser Rationalisierungsprozeß hat zur Folge, daß die Musikreproduktion auf immer kleiner werdende, aber auch höher qualifizierte Spezialistengruppen beschränkt wird. Die Krise des Konzertbetriebes ist die Krise einer durch neue technische Erfindungen veralteten, überholten Produktionsform.< Die Aufgabe bestand also in einer Umfunktionierung der Konzertform, die zwei Bedingungen erfüllen mußte: erstens den Gegensatz zwischen Ausführenden und Hörenden und zweitens den zwischen Technik und Gehalten zu beseitigen.«<sup>290</sup>*

288 Vgl. Beinroth, S. 169-172.

289 Vgl. ebd. S. 173.

290 Benjamin, 1934, S. 11.

Benjamin bzw. Eisler<sup>291</sup> macht hier auf eine weitere Veränderung aufmerksam, die bis heute nachwirkt: die Spezialisierung der Musikproduktion. Im Bürgertum des 19. Jh.s nahm das häusliche Musizieren einen hohen Stellenwert ein. Konnten mehrere Familienmitglieder Instrumente spielen, so war es möglich, im häuslichen Kreis zu musizieren, was auch die einzige Möglichkeit bot, Musik zu hören. Ebenso war ein privates Treffen oder eine Zusammenkunft im Salon oft mit dem gemeinsamen Musizieren verbunden. Die technische Reproduzierbarkeit macht die unterschiedlichen Formen der Hausmusik obsolet, da Musik nun konsumiert werden kann, ohne dass sie im selben Moment produziert werden muss. Adorno bewertet diese Situation als drastische Vereinnahmung der Musik durch das Kapital:

*»Die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Prozeß ist ausschließend die der Ware; ihr Wert der des Marktes. Sie dient nicht mehr dem unmittelbaren Bedürfnis und Gebrauch, sondern fügt sich mit allen anderen Gütern dem Zwang des Tausches um abstrakte Einheiten und ordnet mit ihrem Gebrauchswert, wo immer er übrig sein mag, dem Tauschzwang sich unter. Die Inseln eines vorkapitalistischen ›Musizierens‹, wie sie das 19. Jahrhundert noch dulden konnte, sind überspült; die Technik von Radio und Tonfilm, mächtigen Monopolen zugehörig und in unbeschränkter Verfügung über den gesamten kapitalistischen Propagandaapparat, hat selbst von der innersten Zelle musikalischer Übung, dem häuslichen Musizieren, Besitz ergriffen, deren Möglichkeit bereits im 19. Jahrhundert, gleich dem bürgerlichen Privatleben insgesamt, nur die Rückseite eines gesellschaftlichen Körpers bildete, dessen Vorderseite die privatkapitalistische Produktion ausmacht.«<sup>292</sup>*

Durch die Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit wird Musik endgültig vom Warencharakter eingenommen – ihre hochgradig professionalisierte Produktion ist spezialisierten Kreisen vorbehalten, die von Monopolen des Kapitals beherrscht werden.

291 Da sich das Eisler-Zitat in den einschlägigen Publikationen nicht findet, entstammt es wohl einer privaten Mitteilung.

292 Adorno, 1980, S. 103.

#### IV. Zusammenschau – Adornos Blick auf die Musik des ersten Drittels des Jahrhunderts

Nicht nur auf Seiten der Massenmedien schritt die Entwicklung rasant voran, auch eine Vielzahl neuer stilistischer Ansätze machte sich breit. So sehr Bekker 1919 die wenigen Neuerungen der musikalischen Entwicklung beklagte, so vielseitig erschien Theodor W. Adorno (1903-1969) die Situation 13 Jahre später. Zwar ist Adornos oftmals fragwürdig wertende Aufteilung, besonders die in die zwei Lager Schönberg und Strawinsky in der *Philosophie der Neuen Musik*, vielfach zu kritisieren und heute in der drastischen Formulierung nicht haltbar. Doch gewährt der Aufsatz *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*, zweiteilig im ersten Jahrgang der Zeitschrift für Sozialforschung erschienen, einen aufschlussreichen Rundumblick auf die gesellschaftlich präsenten Strömungen im Jahr vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten.

In Adornos Gedankenkonzept verweist Musik stets auf die Gesellschaft, welche ihr zugrunde liegt:

*»Wann immer heute Musik erklingt, zeichnet sie in den bestimmtesten Linien die Widersprüche und Brüche ab, welche die gegenwärtige Gesellschaft durchfurchen und ist zugleich durch den tiefsten Bruch von eben der Gesellschaft abgetrennt, die sie selber samt ihren Brüchen produziert, ohne doch mehr als Abhub und Trümmer der Musik aufnehmen zu können.«<sup>293</sup>*

Die Musik jener Zeit verweist also gerade durch ihre immanente Problematik dialektisch auf gesellschaftliche Tendenzen. Dennoch benennt Adorno Musik, die sich »nicht umstandslos dem Marktgesetz unterwirft«<sup>294</sup>, da sie diese »Entfremdung gestaltet«<sup>295</sup>. Ihrer Behandlung stellt er Ausführungen voran, die ihre Bedeutung gerade in der gesellschaftlichen Ablehnung verorten und so ihr destruktives Potenzial als Fähigkeit qualifizieren, die Missstände zu entlarven:

---

293 Ebd. S. 103.

294 Ebd. S. 107.

295 Ebd. 108.

*»Der ungemein heftige Widerstand, dem in der gegenwärtigen Gesellschaft gerade solche Musik begegnet[,] [...] scheint immerhin darauf hinzudeuten, daß die dialektische Funktion dieser Musik in der Praxis, ob auch bloß negativ, als ›Destruction‹, bereits fühlbar wird.«<sup>296</sup>*

Konkret benennt er als ersten Typ die Musik, welche »nicht eine prästabilisierte Harmonie, wohl aber eine historisch produzierte Dissonanz, nämlich die gesellschaftlichen Antinomien ›vorstellt‹« und benennt als ihre Vertreter Arnold Schönberg und die Neue Wiener Schule. Ihrer schockierenden Wirkung liegt eine Herangehensweise, die durchaus als ›kreative Destruktion‹ zu bezeichnen ist, zugrunde: die Umwertung des Materials des diatonischen Systems hin zur Dodekaphonie, der Zwölftonmusik, über den Weg der freien Tonalität bzw. Atonalität. Dennoch grenzt ihn von den klassischen Avantgarden ab, dass er dezidiert darauf besteht »nie *Revolutionär*«<sup>297</sup> gewesen zu sein, ebenso wie er sich stets auf den historischen Kanon beruft:

*»Die Entwicklung hat dazu gedrängt. [...] Ich habe den letzten Schritt getan und habe ihn konsequent getan.«<sup>298</sup>*

Den zweiten Typus bezeichnet Adorno als »Objektivismus«<sup>299</sup>, der sich im Neoklassizismus Stravinskys ebenso wie im Folklorismus widerspiegelt. Ihm rechnet Adorno einen fehlerhaften Zugang zu historischen Stilen und Formen zu, da er sie fälschlicherweise »der Entfremdung enthoben« meine und so eine »nichtexistente ›objektive‹ Gesellschaft oder, nach ihrer Intention, ›Gemeinschaft‹ zitieren möchte«. Da jedoch diese Nutzung im fremden Kontext von der gesellschaftlichen Situation losgelöst ist, sei dieses Vorgehen zum Scheitern verurteilt.

Mit diesem zweiten verwandt ist der dritte Typus, der bewusst versucht, »die gesellschaftlichen Brüche durch brüchige, sich selbst als scheinhaft setzende Faktur hervortreten zu lassen«, indem ältere Stile und Formen ebenso wie die der dama-

296 Ebd. S. 106-107.

297 Schönberg, 2007, S. 37.

298 Schönberg 1976, S. 276.

299 Adorno, 1980, S. 108.



ligen »Konsummusik« adaptiert und verarbeitet werden. Exzeptionell für dieses Vorgehen nennt Adorno naheliegenderweise Kurt Weills Arbeiten mit Brecht, besonders *Die Dreigroschenoper* und *Mahagonny*. Schon der Songstil verweist klar auf Formen und Stilistik der Unterhaltungsmusik, aber auch an vielen weiteren Merkmalen finden sich Analogien. Ergänzend sei Max Brand an dieser Stelle genannt: Sein *Maschinist Hopkins*, der 1929 Uraufführung feierte, wird oft als einzige Oper genannt, die in der industriellen Arbeitswelt spielt. Musikalisch verwendet auch Brand Elemente der Unterhaltungsmusik, wie etwa des Tango. Da dieser Typus die Unvereinbarkeit des Materials offenlegt, beschreibt Adorno ihn als »surrealistische Musik«. <sup>300</sup>

Als vierten und letzten Typus nennt Adorno die Musik, »die die Entfremdung von sich aus und real zu durchbrechen trachtet« <sup>301</sup> und der oft zur »Gebrauchsmusik« gerechnet werde. Auch dieser Typus weist eine Parallele zum Neoklassizismus auf, nämlich die Stiftung einer »Gemeinschaftsmusik«, wie sie etwa in den Werken von Paul Hindemith oder den Chorwerken von Hanns Eisler angestrebt wird. Diese Musik ist folglich eine, die ins Leben dringen möchte und – anschließend an das Zitat Benjamins bei Punkt III – auf die Notwendigkeit neuer Aufführungssituationen pocht.

## RESÜMEE: Avantgarde wider Willen?

Die Darlegungen haben gezeigt, dass bis auf die italienischen Futuristen, deren Einflussphäre in den künstlerischen Kreisen durchaus begrenzt war, keine der genannten Strömungen einen Bezug zum Begriff der Avantgarde hergestellt hat. In der Musik und der Literatur über Musik nach 1945 wird der Begriff einzig mehr verwendet, da er in den Alltagsgebrauch eingegangen ist, wo er bis heute für definitorische Unschärfe sorgt. Im *Groove* findet sich zwar ein kurzer Artikel zum Begriff Avantgarde, in der deutschsprachigen *MGG* bleibt dieser jedoch aus. Dennoch lassen sich auch in den musikalischen Strömungen zu Zeiten der historischen Avantgarde deutliche Parallelen nachweisen: Dass Kunst ein neues Verhältnis zum

---

300 Ebd. S. 108.

301 Ebd. 109.

gesellschaftlichen Alltag erfährt, spiegelt sich in Mahlers Sinfonik ebenso wie in Schönbergs Skandalkonzert oder Hanns Eislers Arbeiterchören wider. Ebenso spielen die zentralen Begriffe Metropole und Kapital in zahlreichen Verästelungen der Musikproduktion und -rezeption eine tragende Rolle, wenn auch seitens der Produktion meist die konkrete Handlung von Opern noch deutlicher von den Begriffen durchzogen wird.

Der wohl auffälligste Unterschied zu den historischen Avantgarden ist der Bezug zur eigenen Geschichte, denn alle genannten Stile und Schulen eint größter Respekt vor den Werken der Vergangenheit. Selbst Busoni, der wie kaum eine andere Musikerpersönlichkeit seiner Zeit den Futuristen nahe stand, beharrt auf dem Bezug zur Musikgeschichte. Eine absolute Abgrenzung von etwa Bach, Mozart oder Beethoven existiert schlichtweg nicht in der das erste Drittel des 20. Jh.s dominierenden Musik. Führt man die Betrachtungen fort, wird man feststellen, dass auch in der weiteren Musik des 20. und 21. Jh.s, ja selbst in der populären Musik kaum ein derartiger Bruch mit der Tradition anzutreffen ist, wie ihn die Avantgarden der bildenden Kunst und der Literatur vollzogen. Es könnte gleichermaßen als bezeichnend wie ironisch angesehen werden, dass gerade die ›Zeitkunst‹ bis heute der eigenen Vergangenheit derart Respekt und Tribut zollt.

## QUELLENVERZEICHNIS

### Literatur

Adorno, Theodor W.: *Zur Gesellschaftlichen Lage der Musik*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, hrsg. v. Max Horkheimer, Jhg. 1 / 1932, München: DTV, 1980, S. 103-124 und S. 356-378.

Beinroth, Carolin: *Musik im frühen deutschen Stummfilmkino: Eine Untersuchung der zeitgenössischen Rezeption in ausgewählten Fachzeitschriften der Jahre 1907-1925* (=Systematische Musikwissenschaft und Musikkulturen der Gegenwart 6), Marburg: Tectum Wissenschaftsverlag, 2019.

Benjamin, Walter: *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris* (27. April 1934)

Link zum Volltext: <http://zeitgenoessischeaesthetik.de/wp-content/uploads/2013/07/Der-Autor-als-Produzent-Walter-Benjamin.pdf>, S.11)

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963 [zuerst in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, hrsg. v. Max Horkheimer, Jhg. 5 / 1936]

Berlioz, Hector: *Autobiography of Hector Berlioz*, ins englische übers. v. Rachel Holmes und Eleanor Holmes, London: MacMillan, 1884.

Bekker, Paul: *Futuristengefahr?*, in: Paul Bekker, *Kritische Zeitbilder*, Berlin 1921, S. 265–269. [zuerst in: *Frankfurter Zeitung* (9. Januar 1918)]

Bekker, Paul: *Neue Musik* in: *Neue Musik. Dritter Band der Gesammelten Schriften*, Berlin u.a.: Deutsche Verlags-Anstalt, 1923. [zuerst in: *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriften-sammlung*, Bd. 6, hrsg. v. Kasimir Edschmid, Berlin: Erich Reiß Verlag, 1920]

Blumröder, Christoph: *Neue Musik*, in: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1995.

Busoni, Ferruccio: *Von der Einheit der Musik*, Berlin: Max Hesses Verlag, 1922.

Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Berlin: o. V., 1907.

Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Zweite erweiterte Auflage, Leipzig: Insel, 1916.

Busoni, Ferruccio: *Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des Doktor Faust*, Leipzig: Breitkopf, 1926.

Floros, Constantin: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik* (= Gustav Mahler II), Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977.

Hagen, Wolfgang: *Busonis „Erfindung“*, in: *Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik*, hrsg. v. Daniel Gethmann, Bielefeld: transcript, 2010, S. 53-72.

Janz, Tobias: *Über das Opernhafte von Mahlers Musik*, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. v. Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler, 2010.

Kepler, Diane: *Der Futurismus oder Die Musik im Zeitalter der Maschine*, in: *PopScriptum 7 – Musik und Maschine*, hrsg. v. Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin, 2001.

Link zum Volltext: [https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/psto7/psto7\\_keppler.pdf](https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/psto7/psto7_keppler.pdf) [Letzter Zugriff: 15.8.2019]

Morgan, Robert P.: „A New Musical Reality“: *Futurism, Modernism, and „The Art of Noises“*, in: *Modernism/Modernity*, Jhg. 1/3, September 1994.

Link zum Volltext: <http://www.ubu.com/papers/morgan.html#top> [Letzter Zugriff: 15.8.2019]

Pfützner, Hans: *Futuristengefahr*, in: *Gesammelte Schriften Bd. 1*, Augsburg: Filser 1926, S. 185–223.

Russolo, Luigi: *Die Geräuschkunst*, übers. v. Justin Winkler und Albert Mayr, Basel: Akroama, 1999.

Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (= *Gesammelte Schriften 1*), hrsg. von

Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976.

Schönberg, Arnold: „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Anna Maria Morazzoni u. a., Mainz u. a.: Schott, 2007.

Seoane, Carlos: *Avantgarde*, Art. in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., hrsg. v. Stanley Sadie und John Tyrell, Bd. 2, Oxford: Macmillan Publishers, 2001, S. 246-247.

Steinbeck, Wolfram: *Erste bis Vierte Symphonie: „Eine durchaus in sich geschlossene Tetralogie“*, in: *Mahler Handbuch*, hrsg. v. Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart: Metzler, 2010.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Ferruccio Busoni. Zeittafel eines Europäers*, Zürich u. a.: Atlantis, 1976.

Weill, Kurt: *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Stephen Hinton & Jürgen Schebera, Mainz: Schott, 2000

Zeitungsartikel

Bienenfeld, Elsa: *Die Achte Symphonie von Gustav Mahler*, in: Neues Wiener Journal, Nr. 6067 / 18. Jhg., 13. September 1910 S. 9. Artikel einzusehen bei ANNO - AustriaN Newspapers Online:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19100913&seite=9>

Korngold, Julius: Mahlers achte Symphonie, in: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 16545 / 1910, 14. September 1910, S. 1-3 Unten. Artikel einzusehen bei ANNO - AustriaN Newspapers Online:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19100914&seite=1>

Rychnovsky, Ernst: Gustav Mahlers Achte Symphonie, in: Prager Tagblatt, Morgen-Ausgabe, Nr. 253 / 1910, 14. September 1910, S. 9 Mitte. Artikel einzusehen bei ANNO - AustriaN Newspapers Online:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19100914&seite=9>

o. A.: Die Uraufführung von Mahlers 8. Symphonie, in: Agramer Zeitung, Nr. 208 / 1910, 14. September 1910, S. 6 Rechts. Artikel einzusehen bei ANNO - AustriaN Newspapers Online:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apz&datum=19100914&seite=6>

o. A.: Großer Skandal im Musikvereinssaal. Ein abgebrochenes Konzert, in: Reichspost, Morgenblatt, Nr. 151 / 1913, 1. April 1913, S. 7 Mitte. Artikel einzusehen bei ANNO - AustriaN Newspapers Online:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19130401&seite=7>

o. A.: Große Lärmszenen im Musikvereinssaale. Bei einem Arnold Schönberg-Konzert, in: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Nr. 17458 / 1913, 1. April 1913, S. 12 Mitte. Artikel einzusehen bei ANNO - AustriaN Newspapers Online: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=o&aid=nfp&datum=19130401&seite=12>

o. A.: Wüste Skandalszenen im Konzertsale, in: Czernowitzer Tagblatt, Nr. 3028 / XI. Jhg., 1. April 1913, S. 11 Mitte. Artikel einzusehen bei ANNO - AustriaN Newspapers Online:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=czt&datum=19130401&seite=11>

o. A.: Prügelszenen bei einem Schönberg-Konzert, in: Prager Tagblatt, Nr. 88 / XXXVIII. Jhg. 1. April 1913, S. 7 Mitte. Artikel einzusehen bei ANNO - AustriaN Newspapers Online:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19130401&seite=7>

## DER SCHOCK DER GROSSSTADT

### Ein dramatischer Versuch

*Der Bühnenraum selber ist, in Bezug auf Requisiten und Ausstattung, leer. Die Wände, Decke und der Boden sind von einer Menge unterschiedlich großer Bildschirme restlos bedeckt. Auf diesen spielen kontinuierlich, wo möglich sich am gesprochenen Text orientierend, Impressionen der Großstadt. Auch auf tonaler Ebene wird das Stück von metropolen Geräuschimpressionen aus zwischen den Bildschirmen eingefügten Lautsprechern begleitet. Die Inhalte können sowohl aus dokumentarischen Aufnahmen als auch aus Ausschnitten aus passenden fiktionalen Werken stammen (zusätzlich zu den bereits inkludierten).*

*Zu Beginn ist diese mediale Begleitung ruhig und zurückgenommen, steigert sich in ihrer Intensität, d.h. der Lautstärke und gleichzeitigen Anzahl und Geschwindigkeit des Wechsels der Bilder und Geräusche, schlichtweg der Menge der Reize, aber im Laufe des Stückes wie angegeben.*

*Der Text und die Handlungen in der linken und rechten Spalte werden zeitlich parallel dargeboten. Bei dem Text in der rechten Spalte handelt es sich, wenn keine spezifische Figur angegeben ist, um jenen der Großstadt. Dargestellt wird diese nicht durch einen einzelnen Schauspieler, sondern von ca. einem bis mehreren Dutzend, je nach Größe der Bühne, welche verschiedenste Mitglieder der Gesellschaft repräsentieren und den Bühnenraum zum größten Teil einnehmen. Ihren Text sprechen diese mal gemeinsam, mal sich überlagernd, sich wiederholend, ins Wort fallend oder voneinander aufnehmend. Zudem führen sie kontinuierlich, auch in ihren Sprechpausen, pantomimisch Handlungen des öffentlichen und privaten Lebens aus, wo möglich sich ebenfalls an Bild, Ton und Text orientierend.*

*Die Sprecher der Zitate sind unter die Akteure der Großstadt gemischt. Nach Möglichkeit sollte ein Zitatsprecher an einen Schauspieler gebunden sein. Zu ihren Einsätzen treten diese aus der Masse heraus, anschließend fallen sie wieder*

*in sie zurück. Je nach Anzahl und Inhalt ihrer Beiträge adaptieren diese aber auch ein passendes, stärker individuelles Verhalten.*

*Das Ich, welches als eine Version des Autor dieses Werkes verstanden werden kann, ist ebenfalls unter die Menge gemischt, aufgrund seines Textes und entsprechenden angemessenen Handlungen aber von dieser abgehoben.*

*Vorhang.*

muss schnell los poser kaugummi  
s-bahn tram schon wieder verspätung  
der boden klebt autohupe asiainbiss  
schwarz rot gold mittelfinger tiefer  
kuss tiefer ausschnitt kinderwagen  
touristenstrom how do i get to  
stolpersteine spielothek stiernacken  
friedhof sporttasche 23\*2\*5 füße  
eisdiele rotze stadtautobahn sattel-  
schlepper arm in arm möbeltrans-  
porter diamantring halbglatze nonne  
prada geschäftsfrau skinhead straßen-  
strich einkaufsstraße puzza qui  
möbelhaus flanieren baugerüst neu-  
bau wolkenkratzer taubenschwärme  
plattenbau allee springbrunnen  
blumenbeet moschee hundekot  
taubenspicker kinderficker

ICH

Das ist sie also: die Großstadt, die Me-  
tropole, Nexus des modernen Lebens.  
Meine Heimat. Und die millionen-,  
wenn nicht eher milliardenfacher  
anderer Menschen. Beeindruckend,  
oder?

langer mantel kurze shorts blau welt-  
politik obdachlose clanstrukturen  
shishacafé asphaltnarben pressluft-  
hammer studierende



alle am telefonieren blablabla ah ja  
где ближайший русский спортзал  
rot invalide fußgängerüberweg  
1 suv 2 suv 1 transporter 1 e-roller 3  
suv 6 fahrräder 26781 gaspedale =  
viele tausend anfänge ziele gedanken  
werbung dutzende meter hoch  
müllverbrennungsanlage im stau  
stehen kirche abbruchhaus mo-  
disch gardinengeschäft schlachtere  
fabrikanlage  
ここにたくさんのスペース

ICH

Ein Hort der Freiheit.

„Hier bin ich Mensch, hier darf ich’s  
sein.“<sup>1</sup>

Was auch immer ich sein möchte, dem  
sind keine Grenzen gesetzt.

skater gamer hater freigeist goth  
hipster hitler schwabe ausländer zu-  
gewandert eingeboren  
der gute mensch von unpolitisch  
mörder swinger larper atmer familie  
tischler mensch des fleisches mensch  
des geistes dj schwul trans afdler it-  
girl dauerdemonstrant hausbesetzer  
erstsemester zum fünften mal  
hetero pedro casanova hoffnungs-  
los betrüger blockwart kiffer  
dichter denker henker rücksichts-  
los enthusiastisch päderast spat  
barrierefreiheitabhängig

MARX & ENGELS

„Die Bourgeoise hat das Land der Herrschaft der Stadt unterworfen. Sie hat enorme Städte geschaffen, sie hat die Zahl der städtischen Bevölkerung gegenüber der ländlichen in hohem Grade vermehrt und so einen bedeutenden Teil der Bevölkerung dem Idiotismus des Landlebens entrissen.“<sup>2</sup>

ICH

Eben. Der „Idiotismus des Landlebens“! Wer will den heute noch in der Pampa leben? Ich bemitleide ja schon die Menschen, die im Speckgürtel versiffen. Was wir nicht alles haben, was die nicht haben! Also an einem Ort versammelt.

ICH

Jeden Tag etwas anderes.

süchtig nach geld sex liebe hass kicks  
drogen muskelmasse neuronalverbin-  
dungsaufbau kunst langeweile dem  
ewigen wechsel des immer ähnlichen

kino theater einakter blockbuster  
drag show varieté hinterhof festival  
underground konzert punk club rap  
minimalistisch dreiakter hollywood  
arthouse kabarett zynisch happening  
modern oper rave open air harmonie  
antik bässe

klassisch absurdistisch nihilistisch  
optimistisch architekturnrundgang

ICH

Und das praktisch rund um die Uhr.

bootsfahrt jazz eckkneipe kokstaxi  
fünfkter sportverein ausstellung  
politisch bowling uninspiriert street-  
art performance

schwimmbad shoppingcenter zoo  
bordell straßenstrich antiquariat  
staatsempfang terroranschlag tanzball  
bollywood wholecar  
elitäre bonzenschuppen

ICH

Denn die Großstadt schläft nicht.  
Am Sonntag vielleicht ein bisschen  
Nickerchen, ein bisschen Sand in den  
Augen, aber sonst?

60/60

60/24

24/7

7/30

30/365

BUSHIDO & FLER

„Denn vom Bordstein bis zur Skyline/  
Siehst du unsere Welt, wie sie niemals  
still steht, yeah?/

Und vom Horizont bis zum Asphalt/

Es ist unser Leben in der Stadt, die  
niemals schläft, yeah/“<sup>3</sup>

*Die Intensität von Bild und Ton  
steigert sich.*

MARINETTI

„Oh! Wie beneide ich die Menschen,  
die in hundert Jahren auf meiner  
schönen Halbinsel geboren werden,  
die durch die neuen elektrischen

Kräfte völlig neubelebt, in Bewegung  
versetzt und aufgepäuselt ist! [...] Diese Menschen haben endlich die Freude, ihr Herrenleben zwischen Wänden aus Eisen und Kristall zu leben, sie haben Möbel aus Stahl, die zwanzigmal leichter und viel billiger sind als unsere. Sie sind endlich von dem Vorbild der Gebrechlichkeit und schwächenden Weichheit befreit, die Holz und Stoffe mit ihren pflanzlichen Ornamenten geben ...“<sup>4</sup>

SIMMEL

„Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.“<sup>5</sup>

angerempelt nerd hochhaus i am busy  
right now est-ce absurde workaholic  
hartzer zuhälter jutebeutel gelb  
friseursalon skater pisse tiefflieger  
200 ps 5 mm tunnel 500 m tunnel  
überführung sterni jelzin chanel no5  
knoblauch zwiebeln aggressionen  
kochen hoch querstraße fahrschule  
wohnmobil glasscherben lkw schweiß  
u-bahn fernbus möbelhaus flanieren  
abbruchhaus ein verirrter fuchs  
braune haut weiße haut rassisten  
feministen schnuller plastikberge  
kippenstummel mcdonalds

ce n'est pas absurde thor steinar breit-  
ling ditsch

MARINETTI

„Wir erklären, daß sich die Herrlich-  
keit der Welt um eine neue Schönheit  
bereichert hat: die Schönheit der  
Geschwindigkeit. Ein Rennwagen,  
dessen Karosserie große Rohre schmü-  
cken, die Schlangen mit explosivem  
Atem gleichen ... ein aufheulendes  
Auto, das auf Kartätschen zu laufen  
scheint, ist schöner als die *Nike von  
Samothrake*.“<sup>6</sup>

ICH

Geschwindigkeit, Bewegung, jeden  
Moment ein anderer Anblick, quasi  
unendlich Bilder, nie ganz dasselbe. Ist  
das nicht erregend? Belebend?

KEUN

„Wie schön war es, wenn man über  
die Straße ging – Worte und Geste  
Vorübergehender einfing, einen  
Sonnenstrahl auf einem Geranientopf  
– ach, alle die tausend Dinge, die auf  
der Straße so vor sich gehen, die wur-  
den einem dann im Kopf zu Musik,  
die sich dann dem ganzen Körper mit-  
teilte – die einen bewegte und die man  
ausdrücken wollte. (Weißt Du, daß ich  
so gern einmal das große, gebogene,

Ich da hin du dort hin er verweilt sie  
selfie siehst du das und das das da und  
das da was da na das da schon weg  
wieder da weg ich sehe was  
von links rechts oben unten  
eile weile auf der meile  
was du nicht siehst

blauerleuchtete U der Untergrund-  
bahnstation getanzt hätte?)“<sup>7</sup>

SIMMEL

„So schafft der Typus des Groß-  
städtlers, – der natürlich von tausend  
individuellen Modifikationen um-  
spielt ist – sich ein Schutzorgan gegen  
die Entwurzelung, mit der die Strö-  
mungen und Diskrepanzen seines äu-  
ßeren Milieus ihn bedrohen: statt mit  
dem Gemüte reagiert er auf diese im  
wesentlichen mit dem Verstande, dem  
die Steigerung des Bewußtseins, wie  
dieselbe Ursache sie erzeugte, die see-  
lische Prärogative verschafft; damit ist  
die Reaktion auf jene Erscheinungen  
in das am wenigsten empfindliche,  
von den Tiefen der Persönlichkeit  
am weitesten abstehende psychische  
Organ verlegt.“<sup>8</sup>

SIMMEL

„Es gibt vielleicht keine seelische  
Erscheinung, die so unbedingt der  
Großstadt vorbehalten wäre, wie die  
Blasiertheit.“<sup>9</sup>

efeu wildwuchs lagerhaus garten-  
anlage wochenmarkt altersheim  
sterbehaus krankenhaus 16\*19 ge-  
burten am tag trabi soldat denkmal  
tatort parkplatz ol ze 106 adidas  
como estuvo tu dia unmodisch bitch  
von links autos von rechts autos  
the end is nigh

ICH

Natürlich kann ich mich nicht für  
jeden persönlich interessieren. Wie  
denn auch? Sind doch viel zu viele.  
Also steh mir mal nicht im Weg, bitte,  
ich muss noch schnell wo hin.

SIMMEL

„Das Wesen der Blasiertheit ist die  
Abstumpfung gegen die Unterschiede  
der Dinge, nicht in dem Sinne, daß sie  
nicht wahrgenommen würden, wie  
von dem Stumpsinnigen, sondern  
so, daß die Bedeutung und der Wert  
der Unterschiede der Dinge und  
damit der Dinge selbst als nichtig  
empfunden wird. Sie erscheinen dem  
Blasierten in einer gleichmäßig matten  
und grauen Tönung, keines wert, dem  
anderen vorgezogen zu werden.“<sup>10</sup>

HENNING

“Auf der gläsernen Reichstagskuppel  
war ich noch nicht. Auch nicht  
auf der Siegessäule. Diese Ignoranz  
verbindet mich mit den Bewohnern  
anderer Metropolen, ein Ehepaar aus  
Athen versichert mir, dass sie noch nie  
auf der Akropolis gewesen seien.”<sup>29</sup>

ICH

Ja, ist ja ganz toll wie du aussiehst,  
echt, habe ich noch nie gesehen, und  
mal wieder Blaulicht, kann ja mir egal

sein, was da passiert ist, und jetzt mal  
nicht im Weg stehen, ich muss noch  
schnell wo hin.

SIMMEL

„Diese Seelenstimmung ist der getreue  
subjektive Reflex der völlig durch-  
gedrungenen Geldwirtschaft; indem  
das Geld alle Mannigfaltigkeiten der  
Dinge gleichmäßig aufwiegt, alle  
qualitativen Unterschiede zwischen  
ihnen durch Unterschiede des Wieviel  
ausdrückt, indem das Geld, mit  
seiner Farblosigkeit und Indifferenz,  
sich zum Generalnenner aller Werte  
aufwirft, wird es der fürchterlichste  
Nivellierer,  
es höhlt den Kern der Dinge, ihre  
Eigenart, ihren spezifischen Wert, ihre  
Unvergleichbarkeit rettungslos aus.“<sup>11</sup>

MARX & ENGELS

„Die Arbeit der Proletarier hat durch  
die Ausdehnung der Maschinerie  
und die Teilung der Arbeit allen  
selbständigen Charakter und damit  
allen Reiz für die Arbeiter verloren.  
Er wird ein bloßes Zubehör der Ma-  
schine, von dem nur der einfachste,  
eintönigste, am leichtesten erlernbare  
Handgriff verlangt wird.“<sup>12</sup>

kaffee 2€ döner 4€ currywurst 3€  
kurzstrecke 3€ storni 70 cent pilsator  
60 cent becks 1,50€ die jacke 12€  
die jacke 27€ die jacke 200€ nachher  
geschäftssessen bei maredo von 60\*34  
mitarbeitern müssen wir leider 23\*19  
entlassen koks 100€ aufs haus 2 stun-  
den bettwärmen 100€ villa 200000€  
qm 10€+ existenzminimum 40 cent  
66€ nen zehner 2376€  
free hugs nur auf festivals



ICH

In meinem Zimmer hängt ein Poster  
der Volksbühne. Darauf steht:  
Ich will nicht arbeiten.

GOLYSCHOFF & HAUSMANN &  
HUELSENBECK

„Der Dadaismus fordert [...] die  
Einführung der progressiven Arbeits-  
losigkeit durch umfassende Mecha-  
nisierung jeder Tätigkeit. Nur durch die  
Arbeitslosigkeit gewinnt der einzelne  
die Möglichkeit, über die Wahr-  
heit des Lebens sich zu vergewissern  
und endlich an das Erleben sich zu  
gewöhnen.“<sup>13</sup>

SIMMEL

„Darum sind die Großstädte, die  
Hauptsitze des Geldverkehrs und in  
denen die Käuflichkeit der Dinge  
sich in ganz anderem Umfange auf-  
drängt, als in kleineren Verhältnissen,  
auch die eigentlichen Stätten der  
Blasiertheit.“<sup>14</sup>

ICH

Ich gebe ja auch gerne an Obdachlose  
und die Straßenzeitungsverkäufer, und

FELIX BRUMMER

„Ich hab da gerade so’n Projekt  
(super!) /  
Noch nichts Konkretes aber sehr geil  
/  
Business-mäßig hab ich mich da noch  
nicht festgelegt /  
Irgendwas im Creative-Bereich (auf  
jeden Fall) / Bloß kein 9 to 5 Job (no  
go) find ich ja mega-äztzend /”<sup>30</sup>

*Die Intensität von Bild und Ton stei-  
gert sich erneut merklich.*

die Straßenmusiker, aber ich kann  
auch nicht jedem etwas geben, das  
kann ich nicht, es sind zu viele, könnte  
ich? Manchmal deshalb einfach was zu  
essen, wenn ich noch was dabei habe.  
Und sie wenigstens anschauen, man  
merkt, wie sie das Ignoriert-Werden  
durch die Leute verletzt.

SIMMEL

„Die geistige Haltung der Großstädter  
zu einander wird man in formaler  
Hinsicht als Reserviertheit bezeichnen  
dürfen. [...] Ja, wenn ich mich nicht  
täusche, ist die Innenseite dieser äußeren  
Reserve nicht nur Gleichgültigkeit,  
sondern, häufiger als wir es uns zum  
Bewußtsein bringen, eine leise Aversion,  
eine gegenseitige Fremdheit und  
Abstoßung, die in dem Augenblick  
einer irgendwie veranlaßten nahen  
Berührung sogleich in Haß und Kampf  
ausschlagen würde.“<sup>15</sup>

ICH

Ich hasse ja die U-Bahn. Schon im Generellen, wie man da eingepfercht ist, in diesem Sarg auf Schienen, von aller Schönheit der oberirdischen Atmosphäre abgeschnitten, in dumpfem, leblosem elektrischen Licht. Aber am schlimmsten ist es zu den Stoßzeiten,

KEUN

“Es gibt eine Untergrundbahn, die ist wie ein beleuchteter Sarg auf Schienen – unter der Erde und muffig, und man wird gequetscht. Damit fahre ich. Es ist sehr interessant und geht schnell.”<sup>31</sup>

wenn die meisten zur Arbeit kommen und später wieder wegfahren,  
wenn überall Gedrängel ist, wenn  
wahrlich gestoßen wird, und wie die  
Hyänen geifert man nach den wenigen  
Sitzplätzen, das Tier im Menschen  
erwacht.

mixer an 3\*12\*6 menschen steigen  
aus 5\*9\*3 menschen steigen ein 5\*5\*3  
menschen stehen dumm herum =  
80\*13/4 menschen gehen stehen stol-  
pern wirbeln herum 10\*10\*10\*10\*10  
gedanken denkend nächste u-bahn in  
2 minuten 4 minuten nächste s-bahn  
süd 3 minuten nord verspätung 11  
minuten ost west schlag auf schlag  
fleisch an fleisch bremsen kreischen  
kinder lohnklaven kontrolleure  
werbung wechselt schlag auf schlag  
u-bahn fährt ein türen auf mixer an

#### SIMMEL

„Denn die gegenseitige Reserve und  
Indifferenz, die geistigen Lebens-  
bedingungen großer Kreise, werden in  
ihrem Erfolg für die Unabhängigkeit  
des Individuums nie stärker gefühlt,  
als in dem dichtesten Gewühl der  
Großstadt, weil die körperliche Nähe  
und Enge die geistige Distanz erst  
recht anschaulich macht; es ist offen-  
bar nur der Revers dieser Freiheit,  
wenn man sich unter Umständen  
nirgends so einsam und verlassen  
fühlt, als eben in dem großstädtischen  
Gewühl; denn hier wie sonst ist es  
keineswegs notwendig, daß die Freiheit

des Menschen sich in seinem Gefühls-  
leben als Wohlbefinden spiegele.“<sup>16</sup>

ICH

Ja, ich bin manchmal einsam. Sehr  
einsam. Dann komme ich nicht  
aus meiner Wohnung heraus, kann  
mich nicht aus meinem Schutzraum  
begeben, wie schlecht das auch ist,  
auch wenn ich weiß, dass es gut wäre.

Depression. Sollen ja immer mehr  
Menschen dran leiden. Wird das nur  
immer klarer, immer mehr diagnosti-  
ziert, oder -

SIDO

„Hohe Häuser, dicke Luft, ein paar  
Bäume / Menschen auf Drogen, hier  
platzen Träume/“<sup>17</sup>

FASSBINDER

“Die Stadt wird größer von Tag zu  
Tag. Die Menschen in ihr werden  
kleiner und kleiner.“<sup>32</sup>

KEUN

“Und Berlin ist sehr großartig, aber  
es bietet einem keine Heimatlichkeit,  
weil es verschlossen ist.“<sup>33</sup>

rewe sandalen sportschuhe asbest  
barocke bauten grün blutige nase  
taschentuch blaumann  
i am very angry, but i'm not angry  
chlor fußballfeld boombox kopfhörer  
abgeschottet misanthropen  
offene arme springerstiefel smalltalk  
smartphone rollkoffer späti uni-  
versität pizzeria schlaglöcher sala-  
fisten benzin altstadt zermatschte  
taube

SIMMEL

„Das Leben wird [der Persönlichkeit]  
einerseits unendlich leicht gemacht,  
indem Anregungen, Interessen, Aus-  
füllungen von Zeit und Bewußtsein  
sich ihr von allen Seiten anbieten und  
sie wie in einem Strome tragen, in  
dem es kaum noch eigener Schwimm-  
bewegungen bedarf. Andererseits aber  
setzt sich das Leben doch mehr und  
mehr aus diesen unpersönlichen In-  
halten und Darbietungen zusammen,  
die die eigentlich persönlichen  
Färbungen und Unvergleichlichkeiten  
verdrängen wollen; so daß nun gerade,  
damit dieses Persönlichste sich rette,  
es ein Äußerstes an Eigenart und  
Besonderung aufbieten muß; es muß  
dieses übertreiben, um nur überhaupt  
noch hörbar, auch für sich selbst, zu  
werden.“<sup>18</sup>

ICH

Und wer bin ich?

KLING

„Durch die Innenstadt zum Bahnhof  
vorbei an /  
H&M und C&A /  
dm und Nanu-Nana /

*Die Intensität von Bild und Ton stei-  
gert sich erneut, eine gewisse Penetranz  
erreichend.*

bunte haare bunte schuhe lederkutte  
secondhand bauchfrei keuschheits-  
gürtel all black patches von hier dort  
da laptop clean voller sticker jogging-  
hose alle männerdutt iro brudi  
brille eckig rund bunt hund katze ratte  
königscobra breiter schritt schneller  
schritt ist das in out laut all black bunt  
tanzen am gleis crack im treppenhaus  
campen für die sneakers stangenware  
camouflage flagge am balkon  
alle gleich anders varianten unikate  
syndikate influencer rot der lippenstift  
gebräunt bart oder nicht bart zitate in  
der haut arschgeweih einerlei vogelfrei

Mr. Clou, Ditsch, Cinemaxx /  
O2, Plus, e-plus, Starbucks /<sup>19</sup>

GIBSON

„The sky above the port was the  
color of television, tuned to a dead  
channel.“<sup>20</sup>

FASSBINDER

„Ich packe meine Reisetasche und  
gehe in die Stadt hinein, die mich  
verschlingt, wie sie viele vor mir  
verschlang.“<sup>21</sup>

KLING

„Rossmann, Ihr Platz und Aldi /  
Dunkin‘ Donuts und Esprit /  
Sparkasse, Lidl, Deutsche Bank /  
und daneben ein letzter Punk /  
Le Crobaq, Wiener Feinbäcker /  
McDonald’s, Tchibo, Hertie,  
Schlecker /“<sup>22</sup>

BRINKMANN

“Er ging weiter. Je mehr die Dämme-  
rung und tiefer wurde, wuchs um ihn  
herum die Stadt. Er konnte das wahr-  
nehmen. Die Steine wuchsen. Die  
Gesichter wuchsen. Die Zellen füllten  
sich an mit Dunkelheit, das Geröll  
schob sich weiter. Es schob ihn vor  
sich her. Aus den Gullilöchern stieg  
es auf, kroch hervor, Rauch, es stieg  
aus den Hinterhöfen auf. Ein großer  
Abend. Sie kauften sich noch schnell  
ein. Die Lichtlachen, die Lichter,  
Neon, die Fieberflecke. Aufleuchtend  
und fließend an den Häuserwänden  
entlang. [...] Die Schaufenster waren  
Flächen, Teiche, Dorftümpel, er-  
blindet, und darüber Fliegen, Blätter,  
die Augen, es veränderte sich. Die  
Dämmerung war ein Gebüsch. Man  
trieb sich hindurch.“<sup>34</sup>

KEUN

“[W]ir wollen weiter – manchmal  
kommt jetzt ein halber Stern – aber  
doch nichts gegen die Reklame – und  
um uns Gesause, ich mache mal einen  
Augenblick meine Augen zu an der  
Haltestelle vom Omnibus – wie das  
alles in einen dringt – so viel Lautes  
– er wird immer stiller [...]. Und rein  
in den Omnibus, der springt mit uns

BOCCIONI

„Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit. Eine Figur steht niemals unbeweglich vor uns, sondern sie erscheint und verschwindet unaufhörlich. Durch das Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum. So hat ein galoppierendes Pferd nicht vier, sondern zwanzig Beine, und ihre Bewegungen sind dreieckig.“<sup>23</sup>

ICH

Vielleicht mal wieder Pause machen?  
Vielleicht mal wieder raus? Zu meinen Eltern, zur Familie, oder einfach ganz raus, ganz raus, Natur, frische Luft, Langsamkeit, Fluchtreflex, fluchtreflex  
echt mal jetzt

BAMBORSCHKE

„Ich stürz' mich rein in Menschenmassen /

über's Pflaster und ist doch so groß und dick – hopp, ein Ruck – und so voll, alle atmen sich an – und aus Polstern ein Dunst - Berlin, ich zeige ihm doch Berlin.“<sup>35</sup>

*Die Intensität von Bild und Ton steigert sich weiter, wird aggressiv, epileptisch, betäubend.*

kampfradler lastenrad schwingende  
arme autos quietschen rasen röhren  
lkws brettern blaues licht flackert  
rotes licht flackert taxis hupen motor-  
räder knattern schritte um schritte  
um schritte um schritte

FASSBINDER

“Die Nacht nimmt mich gefangen mit ihren süßen Lastern, wie sie die Großstadt erfindet, die Metropole.“<sup>36</sup>

Und treib' hinaus auf hohe See /  
In das Meer der Gottverlassenen /  
Und der Anonymität /<sup>24</sup>

ICH  
einfach mal nicht denken loslassen  
freimachen ich bin nicht wir sind  
ich nicht elektrisch biomechanisch  
neonorganismus

BOCCIONI  
„Wie kann man noch ein mensch-  
liches Antlitz rosig sehen, da doch das  
Nachtleben unser Leben unbestreit-  
bar gespalten hat? Das menschliche  
Antlitz ist gelb, rot, grün, blau,  
violett.“<sup>25</sup>

SIMMEL  
„[D]ie Vergewaltigungen der  
Großstadt[!]“<sup>37</sup>

KLING  
„H&M und C&A /  
Schlecker und Nanu-Nana /  
Mr. Clou, Ditsch, Cinemaxx /  
O2, Schlecker, Plus, Starbucks /“<sup>26</sup>

HUELSENBECK  
„Das Leben erscheint als ein simulta-  
nes Gewirr von Geräuschen, Farben

fertigmachen sachen packen losgehen  
vorglühen in der bahn ankommen  
schlange stehen weiter vorglühen  
gesprächsfetzen bunt all black immer  
in der schlange stehen türsteher  
dran vorbei endlich rein schallmauer  
durchdringen

*Eine letzte Steigerung der Intensität  
zum finalen Crescendo. Techno-Splitter  
werden eingemixt. Die Texte müssen  
nun beinah gebrüllt werden.*

auskundschaften floors bars chill-  
lounge toiletten ticker einkaufen  
einnehmen tanzen gehen in die masse  
bässe ballern reizüberflutung taube  
finger glieder wie äther lichtshow im  
gesicht haut an haut fleisch an fleisch  
trinken wasser bier einnehmen auf-  
drehen reizüberflutung gefühl finden  
herz erweitern takt im takt schlag auf  
schlag reizüberflutung

1 Stadt = 12 Bezirke bestehend aus  
5-15 Ortsteilen = 96 offizielle  
Eingrenzungen bestehend aus  
96\*5-15 Kiezen = 569 Urbantop  
bestehend aus 853\*13\*44 Wohnun-  
gen = 431\*776 Mietwohnungen +  
11\*12\*13 Einfamilienhäuser + 563\*99  
Eigentumswohnungen + 33 Obdach-  
losenunterkünfte + 33\*33 Parkbänke =  
1000\*1000\*4 Köpfe die zweimal am Tag



und geistigen Rhythmen, das in der dadaistischen Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.“<sup>27</sup>

DÖBLIN

„Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häuser, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten, aber die Häuser standen grade. Wo soll ick armer Deibel hin, er latschte an der Häuserwand lang, es nahm kein Ende damit.“<sup>28</sup>

scheißen dreimal essen 1/5 Sex haben  
1000\*1000\*1000 Gedanken habend

ICH

irgendwann wieder raus ins licht tau-  
meln andere welt alte welt bekannte  
welt unbekannte gesichter bekannte  
regeln gesprächsfetzen überall zu ver-  
nehmen kenn ich ja so kenn ich das  
jetzt nur schnell nach Hause  
Scheiß auf die Brause  
Einfach nur schlafen

*Abrupt Dunkelheit und Stille.*

*Eine lange Pause.*

PETER FOX

„Komm‘ aus ,m Club, war schön gewesen /  
Stinke nach Suff, bin kaputt, is‘ ,n schönes Leben /“<sup>38</sup>

ICH

*In gedämpftem Lichtkegel alleine in der Mitte der Bühne stehend. Die Großstadt  
im Halbkreis drum herum verteilt, schemenhaft. Bild und Ton haben aufgehört.*

Am Ende ist es auch nur, was es ist.

Sind wir in der Großstadt nun zu reinen Verstandeswesen degeneriert, unfähig  
zu tieferen emotionalen Empfindungen, Beziehungen, verstümmelt durch eine  
Überzahl an Eindrücken und die materialistischen, abstrahierenden Einflüsse  
des Kapitalismus?

Vielleicht.

Vielleicht müssen wir uns aber einfach nur daran gewöhnen.

Wahrscheinlich haben wir das auch längst schon.

Haben noch die digitale Ebene darübergerlegt.

Also alles halb so wild.

Die Zeiten ändern sich halt, und früher war es auch scheiße.

Nur eben anders scheiße.

Vielleicht müsst einfach ihr selber lernen, wie das geht, besser leben. Schneller,  
langsamer, konform oder anti, eure Essenz in der Kontingenz, euer Glück im  
Großstadtdschungel finden.

Was soll ich euch das denn erzählen?

Woher soll ich das denn wissen?

Ist doch so.

Oder zieht halt auf's Land.

PETER FOX

„Und ich weiß, ob ich will oder nicht /  
Dass ich dich zum Atmen brauch‘ /“<sup>39</sup>

## ENDNOTEN

- 1 Goethe 1986/2000, S. 28.
- 2 Marx/Engels 2014, S. 42.
- 3 Bushido/Fler 2003.
- 4 Marinetti 1993, S. 90.
- 5 Simmel 1903.
- 6 Marinetti 1995/2005, S. 5.
- 7 Keun 2004, S. 189.
- 8 Simmel 1903.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Marx/Engels 2014, S. 46.
- 13 Golyscheff/Hausmann/Huelsenbeck 1977, S. 61.
- 14 Simmel 1903.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 Sido 2004.
- 18 Simmel 1903.
- 19 Kling 2009, S. 71.
- 20 Gibson 1984, S.3.
- 21 Fassbinder 1998, S. 75.
- 22 Kling 2009, S. 171.
- 23 Boccioni 1995/2005, S. 14 .
- 24 Isolation Berlin 2016.
- 25 Boccioni 1995/2005, S. 15.
- 26 Kling 2009, S. 171.
- 27 Huelsenbeck 1997, S. 23.
- 28 Döblin 1968, S. 11.
- 29 Henning 2014, S. 57.
- 30 Kraftklub 2012.
- 31 Keun 2004, S. 64.
- 32 Fassbinder 1998, S. 53.
- 33 Keun 2004, S. 88.
- 34 Brinkmann 1996, S. 86f..
- 35 Keun 2004, S. 115.
- 36 Fassbinder 1998, S. 68.
- 37 Simmel 1903.
- 38 Peter Fox 2009.
- 39 Ebd.

## QUELLENVERZEICHNIS

### Literatur

Umberto Boccioni: Die Futuristische Malerei. Technisches Manifest, in: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart 1995/2005, S. 13-16.

Rolf Dieter Brinkmann: In der Grube, in: Ders.: Guten Tag wie geht es so. Erzählungen. Reinbek bei Hamburg 1996, S. 7-96.

Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. 4. Auflage, Berlin 1986.

Rainer Werner Fassbinder: Der Müll, die Stadt und der Tod, in: Ders.: Der Müll, die Stadt und der Tod. Nur eine Scheibe Brot. 2. Auflage 2010, Frankfurt am Main 1998, S. 41-96.

William Gibson: Neuromancer, New York 1984.

Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie erster Teil, Stuttgart 1986/2000.

Falko Henning: Kreislauf der Zeit, in: Falko Henning, Alessandra Schio (Hrsg.): Welche Mauer eigentlich? Texte zu 1989 und 1990. Berlin 2014, S. 53-64.

Irmgard Keun: Das kunstseidene Mädchen. 6. erweiterte Auflage, Berlin 2004.

Marc-Uwe Kling: Das Kettenkarusell, in: Ders.: Die Känguru-Chroniken. Berlin 2009, S. 170-172.

Filippo Tommaso Marinetti: (Das futuristische Italien), in: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 90-91.

Filippo Tommaso Marinetti: Gründung und Manifest des Futurismus, in: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Stuttgart 1995/2005, S. 3-7.

Karl Marx, Friedrich Engels: Manifest der kommunistischen Partei. Stuttgart 2014, S. 35-84.

Jefim Golyschew, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck: Was ist der Dadaismus und was will er in Deutschland?, in: Karl Riha (Hrsg.): Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen. Stuttgart 1977, S. 61-62.

Richard Huelsenbeck: Dadaistisches Manifest, in: Karl Riha (Hrsg.): Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen. Stuttgart 1977, S. 22-25.

Jochen Schmidt: Mein 9. November, in: Falko Henning, Alessandra Schio (Hrsg.): Welche Mauer eigentlich? Texte zu 1989 und 1990. Berlin 2014, S. 105-125.

George Simmel: Die Großstädte und das Geistesleben, in: Projekt Gutenberg-DE: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-grossstadte-und-das-geistesleben-7738/2> (letzter Aufruf am 14.08.2019).

## Musik

Bushido, Fler: Vom Bordstein bis zur Skyline, auf: Bushido: Vom Bordstein bis zur Skyline. Aggro Berlin 2003.

Peter Fox: Schwarz zu Blau, auf: Peter Fox: Stadtaffe. Downbeat 2009.

Isolation Berlin: Isolation Berlin, auf: Isolation Berlin: Berliner Schule/Protopop. Staatsakt 2016.

Kraftklub: Ich will nicht nach Berlin, auf: Kraftklub: Mit K. Universal 2012.

Sido: Mein Block, auf: Sido: Maske. Aggro Berlin 2004.

## VON EINER KLIMAX: KUNST, KAPITAL, LONDON

### 1

London. Imperial Wharf, berechtigter Name. „No dogs allowed“ – nur Zyniker. Emirateflieger überm künstlichen Park, doch ein Vogel bricht aus, übertönt Düsenantriebe. Fenster spiegeln silbern, metallig türkisen, geschlossen – als seien sie keine. Überschaubare Yachten vorm hyperreal estate, vor Dampferimitaten mit Kaskadenterrassen am gegenüberliegenden Themseufer. Le Corbusier würde das Herz aufgehen. In der nächsten Immobilie rennen sie im Fitness-Store mit Blick auf Joggende vorm Fenster: drinnen = draußen.

National Gallery. Wie mich alles Faustische langweilt. Doch wie ein Wright of Derby es ästhetisieren kann: candlelight dinner of capitalist enlightenment. Was hätte all die Technologie in den Köpfen anrichten können ohne die klassischen Künstler, die sie ins Reich des Erhabenen hoben, vom Chiaroscuro bis zum Protoimpressionismus? Was wäre die Industrielle Revolution ohne die britischen Romantiker, die sie romantisierten, wie kein Wald im deutschen Märchen romantisiert werden kann? – Technophilie ist am reaktionärsten.

### 2

DLR. Heron Quays gen Bank. Die grauen Männer der Finanz steigen ein – jene, die noch in der City wohnen, aber schon in Canary Wharf arbeiten, Pendler zwischen den eigentlichen Machtzentren. (Westminster bleibt abgehängt, real so miniaturisiert wie St. Paul's symbolisch.) In Limehouse ist schließlich nur noch auffindbar, was nach der Abrissbirne alles Geschichtlichen, die in den 80ern wütete, „neu entwickelt“ wurde. Seither: „hazardous chemicals in water“, spiegelnd einen Himmel

mit Düsenmüll darin, „criminals beware“, und alles voller „anti-climb paint“. Die „premises“ überhaupt seien „forensically protected“. Sprachlos macht das Deduktionsuniversum der stummen Prämisse Privateigentum. Was passiert da mit Worten? So viel „danger of death!“ im Reichenviertel der risk society von oben. Die ernstgemeinte Ulk-Order des Borough of Tower Hamlets richtet sich endlich gegen „anti-social behaviour“ (exklusive soziale Frage, versteht sich), bestehend aus 10 Paragraphen. Der zweite etwa, DDR lässt grüßen, untersagt die Versammlungsfreiheit im Dunkeln, wohl aus Angst vor Walpurgisnacht und Hexerei: „it’s an offence to do anything.“ Zählt Kritik schon als „distress cause“? Wie wollen sie die widerrechtlich scheißenden Vögel bestrafen? Immerhin umsichtig, dass Rollstühle nicht zu den „unauthorised vehicles“ gehören, das wäre dann doch zu offensichtlich nazistisch. T. fragt: „warum dürfen die Gänseblümchen hier blühen, was soll das?“

Nach den Grüften, Steinpyramiden und dem Mann im olivgrünen Overall an der barock, aber unkirchlich aussehenden St. Anne’s gibt es erneut Jogger, diesmal am laufenden Band des Kanals. Jeder trägt seine Action Cam auf der Stirn, wir selbst wohl automatisch mit auf den Bildern, die bereits einen Moment später ebenso automatisch auf den sozialen Netzwerken sind. (Wir haben das Ganze gewiss, natürlich automatisch – Automaten zweiter Natur –, schon unterschrieben, gedankenlos klickend die Zustimmung zu einem 80-Seiten-Text, von dem kein Wort gelesen wurde.) Was ist ironischer: dass CCTV auch der Name des chinesischen Staatsfernsehens ist, oder dass es in England inzwischen privatisiert mit jedem Biker durch die Gegend radelt? (Da bekommt „Sicherheitshelm“ eine ganz neue Bedeutung.) Es geht weiter auf der schmalen Rennbahn am Wasser entlang, der Masochismus der Sportler übersetzt sich in Zorn bei den Schlendernden, die verlorengehen zwischen der Unwohnlichkeit des East End: Raser auf dem Engstreifen, Akzelerationismus selbst hier, der Stress der Kanäle. Das Ganze bis zur Art Gallery in Three Mills. Sobald es schön werden könnte, fängt Gentrifizierung an – und abgesperrte Zonen. Mehr „development“ (Bauwahnsinn) mit patentierten Namen der „creative industries“ folgt, der Park eine Designhölle, doch die Hipster um die dreißig, wie immer im Paradies retardiert, grillen entlang ihrer Narrow Boats – wie zum Beweis der Engstirnigkeit allen Kosmopolitismus.

Am gezeitigen Channelsea River aber ist plötzlich wie ausgestorben: der Weg durch die quasi-tropische Wildnis. Hier blüht *Mohn* im Industriegebiet. Die sinnigste, zarteste, kräftigste Pflanze, die Unerhörtheit ihrer Blüte, raurotes Extrem hauchdünner Haut im Stahlgewitter des Stacheldrahts. Bald erspähen wir, schon von Weitem, die Absurdität der Abbey Mills Pumping Station – Cathedral of Sewage. Offenbar: lokalisierender Historismus wird vom Raum-Zeit-Revolutionär Welthandel provoziert. Im 19. Jahrhundert ließen sich westliche Industrielle orientalisierende Fabriken inklusive Minarett bauen; mit dem Historismus der 1980er und seiner totalen Kulturkommerzialisierung zum Kultus setzte der Ausverkauf der Stile für die privaten Penthouses ein. Wie es damals – nicht zuletzt für den Buddhismus als Wille und Vorstellung – hilfreich war, dass Napoleon Ägypten eroberte, dass China in den Opiumkriegen und Indien mittels trading companies der Garaus gemacht wurde, so sind für den Postmodernismus nicht bloß 1989 und das Internet entscheidend, sondern nicht zuletzt die Zerbombung des Nahen Ostens, die sich im „war on terror“ präemptiv planetarisierte, um die Achse des Bösen wieder ins Zeichen des Kalten Krieges zu stellen. Aber es ist schwierig, sich an Geschichte zu erinnern –

Bereits nächstens dann Stratford. T. weist darauf hin, wie viel verschwendete Zeit, Mühe, Energie schon *eines* seiner Gebäude ist, und sieh dich um: entfremdete Arbeit in Stein gebannt über Dutzende Kilometer, unvorstellbar, doch sichtbar – verdrängt werden kann nur die globale Dimension. An der High Street endlich aus dem Boden gestampfte Megalomanie: während auf Ground Level die künstlichen Konsumoasen schon vor Öffnung heruntergekommen wirken, geht der Himmelsurm bodenlos nach oben weiter. Da wirkt der einzig pittoreske Pub wie US-Fassade, fast noch mehr als die nahe Glücksspielhalle. Und noch die nackten Skelette der Baustellen scheinen nur Maske, Maskerade einer rundherum surrealen Stadt, transparente Maskierung ihrer Bewegungsgesetze.

London? Was bist du. Eine Eigentlichkeit der Synekdoche: nur mit Geld ertragbar, nur ohne Geld verstehbar, eine Mauer an Zirkulation, solange man keins hat, ein Strudel mit – Verdursten oder Ertrinken. Doch genau, dass London nur ein Exempel ist, macht es so deprimierend.

Am Bahnhof schließlich das einzig schöne Haus verfallen, wohl weil zu klein für Investitionen, inzwischen nachbarschaftslos, mit feinem Wuchs auf der Dach-



terrasse. Wir fahren zurück. An den Toren zu Canary Wharf wird für Lobster mit Live Music geworben. Wir denken: zu leben zu wissen wäre die Weisheit, nicht zu töten. Der Mensch lebt zu wenig.

### 3

Moorgate. Barbicans Brutalismus ist nicht weit. Der Namensträger eines Terrassenblocks – Thomas Morus – hätte sich gewundert. Sind Härte, Reproduktion des Bestehenden in Kunst, Betonwände, an denen die Köpfe „zersprühen“ wie sonst nur in Kleists Kohlhaas (inzwischen bei Koolhaas), wirklich kritischer als die post-modernen Spielhänse der Architektur – oder sind sie lediglich der Fabrik nahe statt dem Konzern? Sicher bleibt: wer nicht privilegiert genug ist, sich gebildet, also Distinktionskapital akkumuliert zu haben, wird wenig Unterschiede feststellen, wie allgemein weniger die Flöte der Differenz spielen.

Im Museum of London, um Geschichte erklärt zu bekommen – wo sie schon nicht mehr erlebbar ist. Ich nehme bald an, das berüchtigte Great Fire war der irrationalen List instrumenteller Vernunft so willkommen wie Frankfurts Verheerung im Zweiten Weltkrieg, schon, um auch hier ein Bankenzentrum aus dem Nichts zu stampfen. Die creatio ex nihilo des Kapitals ist eben schöpferische Zerstörung – als konstante ursprüngliche Akkumulation. Deshalb wohl muss Postmoderne alle Ursprünge leugnen. Übrigens hatte der Mayor of London das berüchtigte Great Fire 1666, das letztlich 4/5 der Stadt verwüstete, in seinen Keimen nicht einhegen lassen, weil er dafür das Privateigentum von Hausbesitzern hätte zerstören müssen. Dass ich den Soldaten aus Dr. Strangelove, der den Overkill riskiert aus patriotischem Gehorsam gegenüber dem Nationalkapital – „that’s private property“; „you’re gonna have to answer to the Coca-Cola company“ – für eine Erfindung des 20. Jahrhunderts gehalten habe, war somit ein Irrtum. Nur die Maßstäbe sind unterdessen maßlos geworden. Dagegen war es bereits 1666 niemand anderes als die Hausmagd des königlichen Bäckers, die als Erste den Flammen geopfert wurde, damit die gehobenen Stände die eigene Haut retten konnten. Zuletzt warf der König, klüger als der Mayor, mit Geld um sich, um zum Löschen zu motivieren. So lautet die Moral der Geschichte. Überrascht hat mich nur noch, dass die Geschichtsschreibung Lon-

dons Great Stink auf den Sommer 1858 beschränkt. Selbst Gestank ist also relativ, wie die Armut, mit Ausnahme der des Geistes eifriger Apologeten.

#### 4

Waterloo, 6:30. Nach verschwitztem House und Stroboskop weißes Sonnenlicht, blauer Himmel. Was man dem Kapitalismus lassen muss: „for the love of Allah“ steht als Werbebotschaft auf dem Doppeldecker, der durch den abendlandbesorgten Westen tourt. „Freigeisterei“ als Gleichgültigkeit gegenüber dem Inhalt – sofern er Rendite bringt. Auch die Libertins wissen nicht, was sie tun. Die nächste Botschaft: „surpass yourself“. Ich sehe was, was du nicht siehst: wofür hier noch geworben wird, sind keine Produkte, ist Lifestyle. Und es ist Morgen. Surpass yourself, ich werde gleich schlafen.



Tate Britain. Kunst wäre anachronistische Kassandrie, wäre eigene und fremde Augen Aufreißen fürs Unvermittelte. Denn die Katastrophe war schon und ist noch, und nur ihr Ende ist nicht in Sicht. Stattdessen wurde Kunst Entertainment für gehobene Geschmäcker, Spielzeug für den bildungsbürgerlichen Homo Ludens, ausgesuchte Parallelwelt einer Klientel, die sich dank ihr einbilden kann, gebildet und im Bilde zu sein. Zierde, Performance, Theater, per definitionem harmlos, ratifiziert vom Paragraphen der „Freiheit der Kunst“: solange etwas dem Bestehenden nicht schadet, darf es statt vogelfrei freigesprochen, also künstlerisch genannt werden. Staat und Status Quo erlauben die transgressive Geste, solange sie innerhalb der Rahmen stattfindet, ins Innerhalb verweisend, ins kreisende Schneckenhaus der Immanenz zurückgezogen, Binnengrenzen tätschelnd, Kritik im Dienst der Integration. Kulturelle Bedeutung erlangt Kunst dann noch, indem sie Materielles mit theologischer Note versieht, Objekte selbst zur Abbitte nötigt. Seit Kunst analyselos und daher tiefenlos, nicht einmal offizielle Moralprügel mehr ist, wurde sie – im Schatten, im Windschatten des Fortschritts fast unsichtbar moralisierend – Predigt von Prozess, Dynamik, Beschleunigung: ein einziges Hohelied auf Liquidität; und nur von ihr erstehbar. Dabei ist die Scholastikerfrage „was ist Kunst?“ so

sehr mystischer Sophismus und Willkür und Labertasche wie „was ist Gott?“ – und das gemeinsame Verbot, jene Fragen zu stellen, kommt einem Sakrileg nahe, das sanktioniert ist von den Experten, Professionellen, Kritikern einer ganzen eigenen Kaste. Dem zum Trotz also möglichst realistische Beantwortung der Frage: was ist Kunst? Kunst ist – realiter – idealistische Vorwegnahme des Kommenden, die neuen Formen ewiger Wiederkunft ausformend und handgreiflich vorweggreifend, kanalisiert von der Tendenz des Bestehenden. Kunst ist die von der Kulturindustrie Heiliggesprochene, seit Kultur sich industrialisierte, was sich dann „postindustriell“ nennt, weil es hyperindustriell wurde. Ein Tabu ist verhängt, gegen den Fetisch der Kunst zu sein – positiv gefasst wird Kunst zum Imperativ: huldige! Wer Kunst ablehnt, muss zu denen gehören, die nicht eingeweiht sind, was verschärft wurde gerade seit dem Aufweichen des Kunstbegriffes, überhaupt der Aufweichung der Kunst in Waren-Ontologie und Werbungs-Design. In Folge sollte sich nicht mehr Künstler nennen, wer es ernst meint, wer noch an Darüberhinaus glaubt, wer sich noch existenziell in seine Werke legt, ob als wegrationalisierte Vernunft oder als antiquierte Cassandra, kurz wer noch unrealistisch genug ist, den Versuch nicht aufzugeben, mit einem Realismus der Übertreibung Bewusstsein zu forcieren vom und gegen das bewusstlose Triebwerk der Walze, die uns erpresst und den Atem ausquetscht auf ihrem Weg in den Abgrund – wer noch „pathetisch“ genug ist, die wachsamen Nüchternheit zu bewahren, ohne die alles zur eigenen Apologie wird – zur virtuellen Virtuosa. Doch auch hier... es ist ablesbar. Die Eloquenz der Ohnmacht, in hypotaktische Episode gezogen, verbeugt sich zur eigenen Nivellierung. Also raus –

London Bridge, aber ort- und zeitlos: multinationale allbekannte Ketten und Material, das sich selbst verleugnet. Glas, das nur wiedergibt, was vor ihm ist – ewiges Jetzt. Positivistische Architektur vom Ende der Geschichte. Jedes Flair technisch reproduziert, Persistenz einzig, wenn sie mit der Mode geht: Hipster, Indie, Retro. Das Gefühl, sich nur und nur zu wiederholen, Gefolge der Umwelt, die zunehmend Innenwelt wird. „I see, every person is me“, reimt die Hintersitzerin, jeder Zufall wird passend. Ich sehe mich um, im Rücken der Finanzdistrikt: vor lauter Glas wird die Wüste knapp. Sein Zwingen auch der Gedanken in Kreise, Kontemplation in den Zirkelschluss gebannt, Ableitung der Ableitung, Spiegel im Spiegel, das Ende des Originals als gefällige Metaphysik der Postmoderne – die wievielte Generation

letzter Menschen sind wir? Rhetorische Frage, rhetorische Suche, rhetorische (Sehn-)Sucht, Rhetorik aus der Retorte. Kritik verfallen zum Abklatsch ihrer selbst, Bricolagen der Negation, selbst *sie* Kopie, decalco-manisch getarnte Depression. Mit dem Bus schließlich am „Grün“ von BP vorbei: schwarze Hoffnungen bringen schwarze Zahlen. Ein Tropfen Flowerpower kontaminiert 1000 Liter Trinkbarkeit. Wir kommen aus der Tate, dem geologischen Herbst der Kunst.

## 5

Erneut in der DLR, gen Flughafen. Die Zehnjährigen unterhalten sich auf dem Nachhauseweg durch die Finanztürme: „I kind of roughly know what my dad is working; it has to do with numbers.“ – I bet so. Man stelle sich vor, zwischen South Quay und Westferry zur Schule zu gehen. Demgemäß nachvollziehbar, wie skurril auch immer: sie unterhalten sich, alle, allesamt, über Papas Job. Sie sprechen, kommend von der primary school, über „clients“ und „engineering“ – die zwei Jahre Älteren, zwischendurch, auch mal von „child abuse“. Das also bedeutet die infantilisierte Gesellschaft für Kinder. Und an jeder Station, von den Kleinen passiert, hängt die Pharmawerbung: „tired of being tired?“ Wie wär’s mit Schlaf? – Aber naiv. Der verpasste Chancen.

Also mache ich auch mich auf den Nachhauseweg. London verabschiedet mich, wie jede andere Flughafenstadt, mit der Duty-Free-Hölle. Wie viele wohl gerade, rennend, verloren, steckengeblieben im Labyrinth des Warenfetischs, rund um den Globus verteilt, ihren Flug verpassen? (Was es im Anschluss immerhin zu bewundern gibt: die überteuerten Preise für Wasser, nachdem das Wasser massenweise in die Tonnen gekloppt wurde, der „Sicherheit“ zuliebe staatlich erzeugte Nachfrage zur Subventionierung der Oligopolschießbuden zwischen Security und Boarding.) Ich wage einen letzten Versuch von Kontemplation. Modefirmen inszenieren ihre Militarisierung der Geschlechter auf den Werbebildschirmen wie einen Kriegsfilm bipolarer Konkurrenz, nicht nur zur unbedingten Absorption von Aufmerksamkeit, sondern als Zeitraffer der Fixierungen. Das Ergebnis ist Virilität noch der hochsexualisiertesten „cool blondes“, überhaupt eine neue Machart der Objektivierung: Stahlhärte, die vor Geschwindigkeit schon wieder reine Verflüssigung wird,

digitalisiertes Projektil zur durchschießenden Überholung aller Futurismen. Auf einem anderen Bildschirm flackert das Gate auf, zu dem ich muss. Ich seufze, als ich meinen Koffer nehme. Es sind acht Minuten zu Fuß, dann warte ich mit anderen darauf, in die Lüfte geschossen zu werden, um sich gleich wieder zur Landung zu senken, nach einem Jahr Überleben in London, das kaum Erinnerungen hinterlassen wird.

## WHITE STRIKE

Ich habe keine Ahnung, wo die Wand steht, die ich beschädigt habe. Es ist eine weiße Wand. An ihrem Fuß säumt sich Parkett. Nichts hängt an ihr. Im leeren Raum vor ihr schwebt, von Deckenstrahlern präsentiert, ein Zitat: *The history of modernism is intimately framed by the gallery space.... An image comes to mind of a white, ideal space that, more than any single picture, may be the archetypal image of 20th-century art.*

Diese Worte standen nicht wirklich im Raum, als ein Fotograf die namenlose Galerie abgelichtet hat. Erst ein Grafiker hat es quer über das Foto gesetzt. Dann wurde beides auf den Umschlag einer Zeitschrift gedruckt. Links oben steht noch *Artforum. March, 1976. \$3,00.*

Die Zeitschrift liegt auf dem niedrigen roten Tisch im Pausenraum des Museums. Er wird beinahe nie abgewischt. Immer, wenn ich mein Mittagessen aus der Papptüte nehme, verrät das schmierige Bild auf der Platte schon die Menüs der anderen, die vor mir Mittag gemacht haben. Aufseher haben versetzte Pausen, damit die Ausstellungen nie unbeaufsichtigt bleiben, aber auch kein zusätzliches Personal eingestellt werden muss. Wir essen alleine. Das Artforum, das irgendwer vergessen hat, benutze ich als Tischset. Ich verwende es wie einen der mit Nationalflagge oder Karibikstrand bedruckten Plastiklappen, die jetzt überall zu kaufen sind. Ich massiere meine Fußgelenke und gable Spinat aus einer Dose. Saft sackt von meinen Lippen auf das Papier, dahin, wo es weiß ist. Langsam frisst sich die Flüssigkeit durch die matt glänzende Oberfläche. Ich grinse. Wahrscheinlich habe ich dabei etwas Grün zwischen den Schneidezähnen und bin sofort überführbar.

In diesem fensterlosen Raum, auf den nach Chlor riechenden Sofas, habe ich tütungsweise Mahlzeiten verzehrt, ohne etwas zu beschädigen. Auch auf den umliegenden Ausstellungsflächen habe ich in all den Jahren nichts zerstört. Zehn-

tausende Kunstwerke habe ich beobachtet, Millionen Menschen durch die Schauen laufen sehen. Alles, was ich bewachen sollte, blieb geschützt. Egal, was in die Schlagzeilen kam, es hat sich nicht in meiner Anwesenheit ereignet, mit einer Ausnahme. Nicht zu verhindern war, dass sich in den Fünfigern ein betrunkenen Kritiker auf den Boden eines Raums voller Expressionisten erbrach. Der Kurator fand es zum Brüllen; er sagte, endlich habe er etwas gegen den launenhaften Feuilletonisten in der Hand. Ich selbst befürchte seither, jemand könne das gleiche einer Wand antun. Aus der Sicht der Museumsleitung ist das ein unmögliches Bedrohungsszenario. Es ist ein Belustigungsszenario.

Die Pinsel trocknen nie ein. Zu jeder Ausstellung gibt es eine neue Schicht Weiß. Die Räume sind mittlerweile um ein paar Quadratzentimeter geschrumpft, weil tausende Farbaufträge die Wände dicker gemacht haben. Alle zehn Jahre verliert eine Kakerlake ihr Zuhause. Wie viele Menschen, die lange am gleichen Ort arbeiten, suchen mich arbeitsbedingte Halluzinationen heim, vor allem nachts, wenn die dingliche Welt unsichtbar wird. Es fing vor etwa zehn Jahren an. Abends, wenn ich die Augen schließe, scheint mir, ich läge in einem weißen, kubischen, ganz und gar leeren Raum. Sind meine Lider unten, wird es schlagartig grell, als würde jemand die Jalousien von einem dunklen Raum aufreißen. Um wieder schlafen zu können, habe ich wüste Tapeten angebracht. Mein Schlafzimmer ist am heftigsten gemustert. Die Einrichtungsmagazine halfen. Außerdem besitze ich nur unpassende Bettbezüge. Schließe ich in diesem Interieur die Augen, beginnt mein einschlummerndes Gehirn, die Muster wie ein Kaleidoskop zu überblenden. Die Dunkelheit dringt, von den Rändern meines Hirns, immer weiter in meine Mitte, bis ich schließlich schlafe. Dann absolviere ich ein paar Tiefschlafphasen, bevor ich zu meiner nächsten Schicht aufstehe.

Ich verbringe mein gesamtes Leben im Museum. Manchmal arbeite ich sieben Tage die Woche. Meine Kollegen fragen nicht nach. Trotzdem fürchte ich, sie werfen mir vor, dass ich den Arbeitsschutz aufweiche. Aber mein Leben sei für das Museum, lasse ich manchmal fallen, auch wenn das von niemandem verstanden wird. Aus dem Mund einer Aufsicht ist dieser Satz nicht das Ergebnis eines intellektuellen Prozesses, sondern das Resultat zu zahlender Miete, vielleicht eines behinderten erwachsenen Kindes, das seinen Unterhalt nicht selbst

bestreiten kann, oder dasjenige einer Leidenschaft für Echtpelzpantoffeln; was auch immer eine alte, einsame Frau dazu bringt, ihr Leben auf der Arbeit zu verbringen. Sie nehmen mir nicht ab, dass ich nur im Museum existiere.

Ich lese auch außerhalb meiner Mittagspausen nicht. Das Artforum gibt es seit etwas mehr als zehn Jahren. Es liegt oft irgendwo im Museum herum. Ein Führer, der manchmal einen Augenblick bei mir ausharrt, hat behauptet, die Zeitschrift stifte wichtige Beiträge zur Debatte. Alle Besucher, die gründliche Urteile fällen, klauten ihre Textblöcke aus dem Artforum. Ich habe keine Ausgabe je aufgeschlagen, aber erinnere mich an ein paar Deckblätter. Sie zeigten immer Farbfotografien von Kunst. Es ist neu, dass auf der Front des Magazins eine nackte Wand abgebildet ist. Was auch immer das bedeuten soll, mein Spinatfleck verändert die Aussage. Er ist wie ein zusätzliches Satzzeichen, ein doppelter Schlusspunkt am Ende des Zitats, der es entweder aufhebt oder bekräftigt.

Ich nehme das quadratische Heft in die Hände, fühle die wenigen Hundert Gramm des Papiers und lasse es in meinen Rucksack gleiten. Dieses Titelblatt will ich mir rahmen lassen. Es soll am toten Ende meines Flurs hängen. Ich habe den Platz jahrelang unbestückt gelassen, um dort das Andenken zu platzieren, das jedem Mitarbeiter des Museums zu seiner Pensionierung überreicht wird: ein zufällig ausgewähltes Poster eines Schlüsselwerks der Sammlung. An seiner Stelle, so entscheide ich, wird in meinem Flur das Artforum-Deckblatt hängen. Das ist mein einziges selbstgemachtes Kunstwerk, hervorgebracht nach Jahrzehnten Arbeit. Seine Bedeutung erschließt sich aus der Aufsichtsgeschichte.



Ich sitze in der Linie 6 und rutsche mit jedem gefahrenen Kilometer einen Zentimeter näher an den Mann neben mir. Das Magazin liegt auf meinem Schoß. Ich betrachte den Fleck selig. Mein Nachbar heftet seinen Blick auf das Cover, als erwarte er, dass die Zeitschrift bald auf seinen Schoß migriert. „Lesen Sie den Artikel“, sagte er und legt einen Finger auf das Cover, „das Zitat gehört zu einem Essay im Heft.“ Ich blicke für einige Stopps auf seine Hand. Irgendwann begreift er, dass ich nicht plane, das Magazin aufzuschlagen. Er zieht



seinen Finger zurück und versichert mir, dass er sich das Heft gerne selbst besorgen würde, wäre es nicht so schwer erhältlich. Dann erhebt er sich ruckhaft, schwingt seinen Körper zur Tür und verschwindet rasch über den Bahnsteig, vorbei an blasenwerfenden Filmplakaten. Er ist einige Stationen zu weit gefahren, während er darauf gewartet hat, dass ich den Artikel freilege. Ich packe das Heft in meine Tasche und klemme sie mir unter den Arm.

Da saß also ein Mensch neben mir, der von einem Text so besessen ist, dass er sich dafür von der Subway in die Irre fahren lässt. Ich knalle das Magazin auf das Wachstuch meines Küchentischs, ziehe ein Filettermesser aus dem Holzblock und trenne die Seiten des Essays aus dem Heft. Den Artikel kann ich entbehren. Für meine Wand reicht das Deckblatt. Ich schiebe die sorgfältig ausgeschnittenen Blätter in die Mitte des Tisches. Eine trübe Teetasse, das konkav gewölbte Papier, davor ein leerer, leicht abgerückter Stuhl mit Blumenkissen: Gedeck für eine Beklopte. Ich werde den Mann nie wiedersehen. Den Artikel habe ich entweder für mich selbst ausgeschnitten, oder für niemanden. Ich setze mich hin, rücke den Stuhl zu nah an den Tisch und lege das Ohr seitlich auf die Blätter, atme und spüre die Tischkante im Bauch. Der Essay riecht giftig. Ich richte mich wieder auf und lese *Inside The White Cube Pt. I: Notes On The Gallery Space*.



Mit verspannten Lidern stehe ich auf dem Teppichboden einer Ausstellung zu Kubismus. An jedem Arbeitsplatz gibt es einen Katalog von Situationen, die sich häufen. Manche davon durchlebe ich gerne. Wenn ich nach der Toilette gefragt werde, muss ich die Auskunftssuchenden nie enttäuschen. Ruhelos werde ich nur, wenn Besucher Dinge wissen wollen, die über die Öffnungszeiten des Museums hinausgehen. Nicht alle begreifen, dass meiner Uniform das Namensschild fehlt, damit niemand mich anspricht, wenn es um etwas Wichtiges geht. Gehe ich auf solche Fragen ein, fühlt es sich an, als würde ich meinen Posten verlassen. Es ist, als würde ich eine unerlaubte Zigarettenpause neben dem Liefereingang des Museums machen. Oder, als würde ich Dieben erklären, wie man den Alarm des Depots entschärft. Seit dem vorigen Abend fühle ich mich,

als wäre mir eine solche Frage gestellt worden, aus dem Nichts. Ich verstehe nicht, wer fragt, aber ich bin gezwungen, eine Antwort zu finden. Ich habe die beunruhigende Ahnung, dass diese Auskunft größeren Verrat erfordert.

Der junge Museumsführer betritt den Raum. Eine kleine Besuchergruppe säumt sich an seinen geschwungenen Rücken. Ich beobachte genau, wie er verhindert, ewig über die angeschnittenen Themen zu sprechen; wann er genug Erkenntnis geliefert hat; wann das Horchbedürfnis des durchschnittlichen Besuchers befriedigt ist. Teilweise gibt er die gleichen Antworten, auch wenn die Fragen sich völlig unterscheiden. Er hat bestimmte Lieblingswerke, zu denen er alle seine Antworten umleitet, wie ein Politiker, der besonders gerne über Wachstum redet. Manchmal schallt weit entferntes Klatschen durch die Räume; dann weiß ich, dass er gerade eine Tour beendet hat. Den Besuchern gegenüber wirkt der Führer wegen seiner beharrlichen Referenzen und den sich selbst zustimmenden Lauten erfahren. Seit Monaten blickt er ab und zu prüfend zu mir, als sei ihm bewusst, dass ich seine Fließbandarbeit beobachte. Ich bin mir sicher, dass er, darauf angesprochen, aufhören würde zu zittern. Nach der Möglichkeit hungrig, sich zu rechtfertigen, würde er gelassen antworten, dass etwas anderes, etwas Kompliziertes, etwas Langatmiges weder vom Publikum noch vom Museum erwünscht wäre. Eine Tour sei eine Tour, damit man sich bewegt, so die Ausstellung überblickt, wie man ein nie betretenes Land vom Flugzeug aus betrachtet, die Sehnsucht danach entwickelt, es zu bereisen, aber nie die eigentlichen Planungen der Expedition macht. Er biete nur die kunsthistorische Vogelperspektive an, würde er abschließend sagen und sich dieses entschuldigende Schlagwort für zukünftige Nachfragen einprägen. Für den Führer ist die Frage nach der Einfachheit seiner Touren eine gleichermaßen ersehnte und befürchtete Situation im Katalog seiner Aufgaben. Es ist jene, in der er sich selbst im Verhältnis zu seiner Funktion spürt.

Ich habe nie mit ihm gesprochen. Der einzige Kontakt, von dem er vermutlich nichts weiß, fand vor einigen Wochen statt, als ein Führungsteilnehmer zu mir stürmte und behauptete, der Museumsführer würde ihm nicht sagen, wo die Toilette sei. Zweimal erklärte ich ihm detailliert den Weg. „Sie verarschen mich auch“, stellte er fest, sein wundrasierter Kiefer quetschte ein Doppelkinn

der Empörung hervor. „Aber Ihnen kann man wenigstens noch zugutehalten, dass Sie Ihr Gaffgehirn mit einem Lächeln maskiert haben. Vielen Dank für diese ausführliche Wegbeschreibung in Ihre ganz persönliche Banalität.“

Beschimpfungen sind Teil des Katalogs; es gibt ein ganzes Register von Beleidigungen, die ich mehrfach gehört habe. Die verbalen Angriffe sind nie originell. Es scheint die Wütenden zu erleichtern, wenn sie feststellen können, dass ich nicht denke. Dass die einzigen Worte, die ich von meinem Eltern gelernt habe, *Bitte nicht anfassen* sind. Sie glauben, dass Sätze, die man tausendmal wiederholt, keinen Wert haben; dass sie für Menschen gemacht sind, die in geistlosen Berufen arbeiten und ausdruckslose Leben führen. Sie wissen nicht, dass sie sich gegenseitig wiederholen. Ihre Schimpfe hat keinen Sinn. Sie bedeutet nichts. Auch vergebens ist ihr Lob.



Der Raum wird von einer Seniorengruppe mit Klappstühlen besetzt. Eine Frau stellt ihren Stuhl vorsichtig auf dem Teppich ab, richtet sich unter großer Anstrengung wieder auf und tritt von der Seite an mich heran. Wo denn dieses völlig schwarze Bild sei, fragt sie flüsternd.

„Haben wir nicht da“, antworte ich.

Sie huscht zu einem Mann mitten im Raum und zeigt schief in meine Richtung. Ihr Ehering rutscht von ihrem Finger. Der Mann fängt ihn in der Luft ab und schiebt ihn so flott wieder zurück an ihre Hand, dass ich mir nicht sicher bin, ob ich das wirklich gesehen habe. Sie machen sich auf den Weg zu mir. Ich lächle sporadisch. Die seltsamen Formen auf der Krawatte des Mannes geben sich als Blumenkohlköpfe zu erkennen. Die Frau will wissen, ob ich ihr nicht ein wenig über das schwarze Bild sagen könne; ich sage, wir zeigen das Bild nicht. Sie setzt zu etwas an, das zu einem Kommentar über die atomare Bedrohung oder die Einwanderungsgeschichte ihrer russischen Großeltern werden könnte. Sie will das Bild wirklich sehen und akzeptiert nicht, dass es nicht im Gebäude ist. In meinem Kunstgeschichtsstudium haben wir ständig Bilder beschrieben, die wir weder im Original noch als Reproduktion je gesehen haben. Wir waren uns sicher, damit genug zu wissen. Ich beginne also, die Komposition mit Worten zu vermitteln.

Nach einem Satz verstumme ich. Das Gemälde ist einfach nur ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund. Mehr lässt sich daran nicht beschreiben.

„Gute Arbeit“, antwortet der Mann, „sehr gute Arbeit.“ Er lacht. Die Blumenkohlköpfe auf seinem Brustbein schütteln sich. „Das schwarze Quadrat ist nicht einfach ein Gemälde, das man beschreiben kann. Es ist ein Manifest. Außerdem“, er wendet sich zu seiner Frau, „ist das Weiß wichtiger als das Schwarz.“ „Weißscheißer“, kommentiert sie scharf, blickt dann zu mir, sagt: „Normalerweise nenne ich ihn der Öffentlichkeit nur Weißsager, aber bei Ihnen habe ich ein gutes Gefühl, vor ihnen kann ich das auffahren, oder?“

„Weiß ist die Farbe unserer Zeit“, versichert er mir. Sie sieht ihn mit ausgefahrenem Unterkiefer an, stöhnt: „Das kann doch nicht wahr sein“, und wendet sich ruckhaft zu einem Bild voller bunter Rechtecke. Er zuckt mit den Schultern. Man merkt ihm an, er hat von klein auf gelernt, auszunutzen, dass angestellte Menschen ihm zuhören müssen. Er fasst es als Wohltätigkeit auf, dass er Menschen in Dienstleistungsberufen zivilisiert; seinen Chauffeur, seinen Friseur, seine Haushälterin, mich. Seine Nanny, als er drei war.

„Zu Beginn des Jahrhunderts, als wir geboren worden sind, also, als Sie und ich auf die Welt kamen, da wurde Weiß nicht als Farbe anerkannt. Sie war eine Grundierung, die in Gemälden nicht sichtbar werden durfte. Bloß als Hintergrund für Texte war sie erlaubt. Dann kam Malewitsch, Kasimir Malewitsch, der russische Künstler. Er malte zwar das *Schwarze Quadrat*, aber er malte auch das Universum weiß. Malewitsch hat viel geschrieben, Manifeste, Aufsätze. Er meinte, dass das Blau des Himmels überwunden sei. Der Suprematismus, seine Kunst, habe es durchstoßen, und unendliches Weiß habe sich aufgetan. Blau sei nur ein Hintergrund; Weiß ein ganzes Universum. Weiß ist nicht einfach ein Hintergrund in seinen Bildern, sondern stellt alles, was darauf gemalt ist, in die Ewigkeit. Ab 1915 setzte Malewitsch vorwiegend geometrische Elemente auf blanken Grund. Ihre Formen und Farben hat Malewitsch variiert. Das Weiß nicht. Es bedeutete die ganze Zeit die Ewigkeit.“

Ich blicke in seine gelben, weit aufgerissenen Augen. Ist dieser Tick schlimm ausgeprägt, bedeutet das, dass er die Farbe Weiß bei keinem Anlass unkommentiert lassen kann. Die Frau muss immer zuhören. Ich betrachte ihren schmalen Rü-

cken. Die Wirbelsäule drückt sich durch die Strickjacke. Sie kommt nicht von ihm los, weil sie nie Geld verdient hat. Sie ist seine Angestellte, mit dem einen zusätzlichen Recht, widersprechen zu dürfen. Ich hoffe, dass er seine Liebesbriefe auf buntem Papier geschrieben hat, seine Worte in Taubenblau oder Melonenrosa eingebettet hat. Sonst sind sie wahrscheinlich unerträglich.

„Was erzähle ich Ihnen schon von der Wirkung von Weiß“, er schüttelt noch einmal seine Blumenkohlköpfe, dann wendet er sich ab, „Sie wissen das ja selbst am besten.“ Er versucht sich bei seiner Frau unterzuhaken, die nur die Arme verschränkt und um eine Ecke verschwindet. Er stakst hinterher und boxt im Vorbeilaufen schnell an die weiße Wand zwischen den Bildern. Sein Ärmel bebt. Dann wird er selbst von der Wand ausgelöscht.

Ich habe meine Abschlussarbeit über Malewitsch geschrieben und die Bestnote dafür bekommen. Sie wurde von drei Menschen gelesen; einem Professor, meinem Vater und dem College-Techniker, der die verbogene Schreibmaschine reparierte, auf der ich den Aufsatz tippte. Er hat die Satzfehler am Textblock studiert, bevor er das Gerät wieder auf die Norm eingerenkt hat. Alle drei sind tot.

Der Rest der vergreisten Gruppe ist noch im Raum, in ihrer Mitte zwei im Kampf vergessene, leere Klappstühle. Die verbliebenen Körper ruhen auf ihren Hockern. Die Alten können nicht mehr stehen. Einige haben mich während der Unterhaltung heimlich gemustert. Wenn ich zurückgeblickt habe, gaben sie vor, mit der Kunst beschäftigt zu sein. Sah ich weg, starrten sie wieder auf meinen Körper. Sie begreifen nicht, wie jemand nach dreißig Jahren Standbein-Spielbein noch auf den Füßen sein kann. Ich verstehe, wie das möglich ist. Man muss die Zeichen ignorieren. Der Rat der Ärzte und der Alarm meiner Gelenke sind so gegenständlich, dass ich nichts auf sie gebe.



Ich stehe, damit es weitergehen kann. Ich muss ausharren, damit die künstlerische Entwicklung sich entfalten kann. Seit Jahren habe ich ein Diagramm vor Augen. Ich fahre seitlich an der Zeitachse mit, wie man am Fenster eines fahrenden Zuges steht, das eigene Haar beim Flattern beobachtet, ab und an eine Hand in den Luftzug streckt. Diese Hand ist leer, damit einem nichts vom

Fahrtwind weggerissen werden kann; es geht darum, nach der Geschwindigkeit zu tasten. Das Diagramm, an dem mein Leben sich entlangbewegt, ist vom Gründungsdirektor des Museums entworfen worden. Das Schema stellt dar, wie die verschiedenen avantgardistischen Kunstströmungen zeitlich aufeinander folgen. Gibt es einen stilistischen Zusammenhang, führt ein Pfeil vom Namen eines künstlerischen Programms zu einem späteren. Die letzte Jahreszahl ist die 1935. Die Annalen nehmen zu, je näher man dem Boden des Blattes kommt. Zukunft, siehe unten.

Ganz oben, also zu Beginn der Zeitrechnung, sind der Synthetismus, der Neoimpressionismus und Japanische Drucke; dann ist im Diagramm eine Lücke. Das Jahrzehnt um 1900 ist nur von Pfeilen bevölkert, Linien, die von den Ausgangspunkten wegweisen. In dieser Leere begegnen sich meine Eltern in einer Konditorei am Kurfürstendamm. In der Kunst entsteht nichts Neues. 1907, in meinem Geburtsjahr, enden die Pfeile. Im Diagramm stehen hier Fauvismus und Kubismus. Dann verdichtet sich die künstlerische Entwicklung. Ich sitze in Berlin-Charlottenburg auf der Straße, kratze Löwenzahn zwischen Pflastersteinen hervor und kann im letzten Moment von Fremden vor einem Postwagen gerettet werden, den meine in den Fabriken arbeitenden Eltern nicht kommen sahen. Nach 1910 entstehen irgendwo in Europa Futurismus, Suprematismus, der abstrakte Expressionismus. Ich schleife währenddessen meinen Ärmel über den Landungssteg eines Hochseekreuzers und horche, wie meine Eltern schäumend ausdiskutieren, welche meiner Omas sie nachholen werden; das Geld reicht nur für eine. Während die Pfeile des Diagramms in Dada, De Stijl und das Bauhaus münden, sterben beide Großmütter in verschiedenen Berliner Stadtteilen an der gleichen Lungenkrankheit. Der Krieg kann sie nicht mehr töten. Meine Eltern und ich ziehen in ein verwinkeltes, von Niederländern verlassenes Haus in Brooklyn. Die Pfeile des Diagramms nähern sich dem Ende des Blattes. Mein deutscher Akzent wird so schwach, dass meine Professoren meine Wortmeldungen verstehen. Als mein Vater seine Arbeit verliert, bekomme ich ein Stipendium. Ich schließe mein Studium ab. Den Zeichner des Diagramms lerne ich kennen, bevor die Pfeile das untere Ende der Grafik erreichen.

Als ich das Studium beende, gibt es mein Museum nicht. Den Sommer nach dem Abschluss verbringe ich auf dem Hof des Hauses meiner Eltern und betrachte Streuner, die vergiftete Ratten anknabbern. Ich beobachte ihr Mahl über den Rand meiner Zeitung, als wäre ich eine Agentin. Die Stellenanzeigen machen mich schon nach einer Woche verrückt. Ihre geizigen Beschreibungen und die von der englischen Sprache unterschlagene Bedingung, der Bewerber müsse männlich sein, erschöpfen mich. Im Herbst habe ich immer noch keine Arbeit gefunden. Die Kulturseiten der Bulletins würden mich derart ablenken, dass ich die Anzeigen nur überfliege, erklärt mein Vater dem Milchmann. Scheinbar ist das der einzige Mensch in der ganzen Stadt, der sich nach mir erkundigt. Mein Vater fragt, ob Milchboten gesucht werden, aber der Mann spricht aus, was mein Vater zu ignorieren versucht. Wir trinken saure Milch. Ich bremsse meine Einsicht und bleibe bis in den Oktober draußen sitzen. Jede einzelne Ausgabe der New York Times sehe ich komplett durch. Jede Bewerbung, auf die ich keine Antwort bekomme, erzählt die Geschichte eines Fremden, der nun Arbeit gefunden hat. An einem Tag spät im Oktober kommen starke Böen vom East River. Sie schleudern an unserer Fassade entlang und versuchen, mich aus dem Schaukelstuhl zu kippen. Ich spreize die Beine und ramme die Füße fest in den Boden, während sich der Wind durch die Zeitung auf meinem Schoß arbeitet. Ich sehe das Titelbild nicht, bis ich mit tränenden Augen an den Küchentisch umziehe. In der Ruhe des Hauses, an dem Tisch, dessen Wachsdecke mich an manchen Tagen so abstößt, dass ich nicht essen kann, lese ich die Überschrift. Sie verkündet den Kollaps der Börse. Danach gehe ich nicht wieder nach draußen. Meine Finger kleben an den Karos der Tischdecke. Jeden Tag schiebt mein Vater jetzt die Zeitung zwischen meine angewinkelten Ellenbogen und füttert mich mit Neuigkeiten über die Krise. Er ist besorgt. Anfang November erzählt er mir, dass für ein Gebäude in Midtown Nachtwächter gesucht werden. Einige Büroflächen sind fluchtartig geräumt worden. Der Eigentümer will vermeiden, dass Obdachlose sich dort einquartieren.

Ich stehe im Aufzug eines Hochhauses an der 5th Avenue und trage eine zu breit geschnittene Uniform. Ich vergesse ständig die Nummern der Stockwerke, die ich bereits kontrolliert habe. Eine Etage besuche ich drei Mal, weil ich nicht

bemerke, dass der Aufzug sich zwischen dem Schließen und Öffnen der Türe nicht bewegt. Ich überlege irgendwann, ob ich selbst der Eindringling in diesem Gebäude bin. Ich versuche, in den glänzenden Wänden des Aufzugs mein eigenes Gesicht ausfindig zu machen, aber ich sehe nur die Schlieren falschen Marmors. Es ist gut, dass ich niemandem begegne. Ich würde die Person begrüßen, als wäre sie meine auf dem neuen Kontinent auferstandene Großmutter.

Ich öffne die Augen zu einem weiteren Stockwerk. Da sind Wände voll greller Gemälde. Die Aufzugtür schließt sich von selbst. Ich drücke sie wieder auf und schiebe mich durch den Spalt. Was ich sehe, macht mich sprachlos. Der Mann, der mir einige Stunden früher lallend die Einführung gegeben hat, hat nicht erwähnt, dass es in dem Gebäude spukt; dass dort all die europäischen Werke herumgeistern, die ich jahrelang nur in Worten gesehen habe. Ich erkenne sie fast alle, wie man verunglückte Angehörige für die Polizei identifizieren würde. Ich arbeite mich durch fünfunddreißig Gemälde von Cézanne, achtundzwanzig Bilder von Van Gogh, einundzwanzig Werke von Gauguin und siebzehn von Seurat. An den Decken zeichnen sich verkleidete Lüftungsrohre ab. Die Fenster und Wände sind mit naturweißem Stoff verhüllt. Dann, ich glaube schon lange nicht mehr, was ich sehe, erblicke ich, ausgestreckt unter einer meisterhaft gepinselten Ernteszene, einen Mann. Kaum älter als ich, liegt er auf der Seite, den Kopf auf das zusammengefaltete Jackett gebettet.

„Wurde Zeit“, sagt er.

Ich blicke ihn verständnislos an. Dieser Mann ist in meinem Studium nicht beschrieben worden. Ich kann ihn in nichts einordnen, was ich gelernt habe. Er richtet sich auf. Dann fingert er eine Brille hervor und klemmt sie sich um den Schädel.

„Ich habe Sie beantragt, bevor die Bilder überhaupt auf dem Weg zu uns waren. Das ist einige Monate her. Sie können das nicht wissen, aber heute ist meine achte Nacht hier. Irgendwann beginnt man, von den Bildern zu träumen. Jetzt endlich sind Sie da. Der Sicherheitsdienst. Ich kann nach Hause.“ Er streift sich im Sitzen das Sakko über.

„Ich enttäusche Sie ungern“, beginne ich, „aber ich kann nicht hierbleiben. Ich bin für das gesamte Gebäude eingesetzt.“



Er blickt mich verständnislos an: „Ist doch alles leer?“

„Deswegen soll ich aufpassen. Damit keine Obdachlosen einziehen.“

Er lacht kurz: „Dann müssen Sie die Bilder hier auch alle des Gebäudes verweisen.“  
„Weil die nach Europa gehören?“ frage ich.

Er prüft mich. „Sie haben studiert. Aber nicht am Wellesley. Ich hätte mich erinnert“, konstatiert er. Ich mache knappe Bemerkungen über meinen Abschluss. Er verkeilt die Beine im Schneidersitz. Seine Kniescheiben drücken durch die Nadelstreifen, was mir als unangemessene Einsicht in sein Leben erscheint. Ich sehe weg. Es ist klar, dass seine Knie normalerweise unsichtbar bleiben, dass er tagsüber steht oder zumindest hinter einem massiven Schreibtisch verbarrikadiert ist, in welcher Funktion auch immer. Um diese Vermutung zu würdigen, gehe ich in der Mitte des Raums auf die Knie. Er weist mit langen Armen zu meinem Stück Teppich: „Ja, bitte, machen Sie es sich gemütlich.“ „Meine Eltern kommen aus Europa“, sage ich.

„Deutschland?“, fragt er. „Ach so. Ich war in den letzten Jahren viel in Europa unterwegs. Nach dem Krieg natürlich. Ich habe mir Messen und Museen angesehen. In Berlin war ich auch ein paar Mal. Wegen der Galerien. Diesen Raum hier gäbe es gar nicht, wäre ich nicht durch Europa gereist.“

„Sind die Bilder geklaut?“

„Nein, nein, ich meine nicht die Bilder. Die sind rechtmäßig ausgeliehen, mitsamt all der Bürokratie“, er zupft an der Wand hinter sich, „ich meine den Raum.“

Ich drehe mich um und betrachtete erneut die Gestaltung. Ich erinnere mich an kein Museum in Berlin, aber ich bin mir sicher, dass keines davon wie eine verlassene Büroetage in einem New Yorker Hochhaus ausgesehen hat. Das sieht man mir an.

„Ich weiß, dass diese Präsentation absurd ist. Die Architektur, wenn man sie so nennen kann, belächelt die ausgestellten Kunstwerke. Ich selbst schmunzele jeden Abend, wenn ich den Picassos gute Nacht sage. Die finden es ein ganz nettes Abenteuer, ihrer Würde beraubt zu sein. Sie trösten mich, erklären mir, morgen sei ein neuer Tag. Irgendwann bekommen wir einen eigenen Bau. Wir kriegen ein Museum! Die Hoffnung dieser Picassos ist meine Arbeit. Jeden

Tag muss ich mich mit dem Vorstand des Museums herumquälen. Unmöglich, denen zu erklären, was ich in Europa gesehen habe. Diese neuen, flexiblen Architekturen, in denen die Objekte den Besucher auffordern, sich zu bewegen. In denen die Exponate ganz einfach ausgetauscht werden können. Waren Sie mal im Kabinett der Abstrakten? Das ist der bedeutendste Einzelraum der Kunst des 20. Jahrhunderts, finden Sie nicht? Jedenfalls, wir können jetzt nicht aufhören, uns mit der Kunst zu befassen. Nun, wo sie revolutioniert wurde, dürfen wir nicht einknicken, nur weil die Wirtschaft zerkracht. Die Avantgarde gehen voraus, als Speerspitze der Kunst. Wir brauchen neue Museen, deren Räume auch fassen können, was in ihnen ausgestellt wird. Wir müssen uns von den dunklen Bilderkammern verabschieden, in denen die Werke wie Mosaik zusammengepflastert wurden. Wenn wir die moderne Kunst von der Kultur trennen, vom Leben isolieren, dem Zeitgeist entreißen, gefährden wir sie. Das habe ich in meinen Kursen am Wellesley gelehrt. Wir haben nicht nur Kunst studiert, sondern auch Design, Film, Architektur, Fotografie. Unsere Lektüre: der *New Yorker*. Die *Vanity Fair*. Magazine. So haben Sie nicht studiert, oder?“

„Sie sind Professor?“

„War ich. Jetzt bin ich Direktor dieses Museums. Und wissen Sie was, auch wenn Sie nicht an meinen Kursen teilnehmen konnten, möchte ich Sie einladen, mit mir zu arbeiten. In meinem Museum. Ich bezahle Sie, wenn nötig, von eigenem Geld. Hören Sie auf, das gesamte Gebäude zu bewachen. Bleiben Sie auf dieser Etage. Ich schlafe schlecht. Vielleicht würde das besser, wenn ich wüsste, dass jemand auf diese Unternehmung aufpasst, wenn ich nicht da bin.“

Es dauert Jahre, bis das Museum einen festen Standort, ich einen schriftlichen Arbeitsvertrag und die Stadt wieder ausgewogene Finanzen hat. Ich begegne dem Direktor nur noch selten, irgendwann gar nicht mehr; dafür verbringe ich bald jeden Wochentag in der architektonischen Umsetzung seines Monologs. Der Bau ist in den Dreißigern fertig geworden. Bevor die erste Ausstellung installiert ist, spazierte ich durch die Räume. Komplett weiße Wände, die aussehen, als wären die Stoffbahnen aus dem Bürogebäude ausgehärtet, vom Provisorium in den Standard übergegangen. Es gibt kaum tragende Mau-

ern. Die meisten Wände klingen hohl, wenn man dagegen klopft. Sie sind dünn und in diagonalen Winkeln angeordnet. Es scheint nie, als würde man einen Raum für einen anderen verlassen; man bewegt sich schnell und eifrig. Ich lege keine Strecke doppelt zurück; die Räume erscheinen mir bekannt und doch neu.

Als ich zum ersten Mal durch die leeren, noch unbestückten Räume gehe, bin ich im Bild. Ich stehe in der Architektur, die auf dem Artforum abgebildet ist, ohne, dass ich es weiß. Trotzdem sehe ich mich nicht. Ich verstehe meine Rolle nicht. Damals denke ich, es würde mich nie langweilen, in diesem Museum Aufsicht zu halten. Ich stelle mir Besucherströme vor, die ich mit der gleichen Spannung beobachten würde wie ein Pferderennen. Ich sehe die verschiedensten Arbeiten, wie sie an den Wänden hängen, sich ablösen, von noch nicht geschaffener Kunst ersetzt werden. In der Leere erkenne ich die Zukunft. In dieser Zeit, geprägt vom Geist der Avantgarden, von ihrem allumfassenden Anspruch, die Welt von der Kunst kommend zu verändern, scheint mir der Ausstellungsraum wie das Epizentrum aller Flutwellen, die die Wirklichkeit verändern. Egal, was ich noch zu erleben habe, es würde hier seinen Anfang nehmen. Was auch immer geschieht, wie auch immer die Künstler die Revolution gestalten: Ich bin auf meinem Posten. Ich bin dabei.



1976 stehe ich immer noch. Einen Tag nach meinem Malheur verbringe ich den Mittag nicht im Pausenraum. Ich spaziere zu einem nahegelegenen Malergeschäft. Als ich am Abend zuvor lesetrunken ins Bett getapst bin, habe ich mir vorgestellt, wie das Deckblatt am Ende des Flurs hängt. Es ist der einzige Raum meiner Wohnung, der nicht mit einer bunten Tapete ausgekleidet ist. Mein Flur ist weiß, abgesehen von zahlreichen Flecken und Streifspuren. Ich bin dort oft in Eile hindurchgerast, habe beim Herausgehen versehentlich staubige Schuhe gegen die Wände getreten oder beim Hereinkommen nasse Kleider an einen Haken gehängt und darunter hauchdünne Schichten Schimmel herangezogen. Bevor ich hier das Bild meiner Karriere aufhängen kann, muss ich die Spuren meines Alltags beseitigen.

Wo ich arbeite, gelingt es den Technikern alle paar Wochen, die Wände komplett zu streichen, erkläre ich dem Angestellten des Ladens. Das heißt, ich schaffe es, meinen Flur in einem Abend zu sanieren. Er denkt nach, aber verwirft den Satz. Schließlich fragt er, nach was für einem Weiß ich suche. Mein Nackenhaar stellt sich im verschwitzten Spalt zwischen Rucksack und Schulterblättern auf. Ich zeige wortlos auf eine Dose im Regal hinter ihm. Er nennt den Preis und beginnt, die Farbe einzupacken. Ich stecke meinen Arm bis zum Ellenbogen in meinem Rucksack, um Geld hervorzuholen. Als ich mich aufrichte, habe ich statt Dollars die Blätter des Essays in der Hand, als könne ich damit die Schuld begleichen. Ich stopfe sie zurück und zerre hastig ein paar Scheine heraus. Der Verkäufer sortiert das Geld in die normierten Kassenfächer.

Ich stelle die Farbdose im Flur ab, setze mich direkt hinter die Angeln meiner Wohnungstür und beginne, die Flecken auszubessern. Das Scharnier meiner Tür hat schwarzen Puder in die Wand eingetragen. Beim Pinseln male ich mir aus, ein Geheimdienst hege einen Verdacht gegen mich und würde jeden Moment die Tür eintreten. Er würde mich platt machen, die ganze Wohnung durchsuchen, Beschreibungen von den psychedelischen Tapeten anfertigen, das zerpfückte Artforum auf dem Küchentisch finden, das Fehlen des Essays konstatieren, schließlich zurück in den Flur eilen, den einzigen weißen Raum meiner Wohnung. Es würde mich hinter der Wohnungstür finden, zusammengepresst zu einer zweidimensionalen Variante. Was auch immer sie mir vorzuwerfen hätten, wäre ich nur noch ein plattes Abbild meiner selbst, nicht mehr ansprechbar. Als ich den ganzen Flur abgearbeitet habe und wieder an der Tür ankomme, diesmal auf ihrer anderen Seite, sinke ich zusammen. Ich schließe die Augen und warte, dass die Bereinigung meines Alltags unsichtbar wird, dass die Farbe an den Wänden trocknet. Erst, wenn sie nicht mehr nass ist, fügt sie sich gleichmäßig in das alte Weiß ein.

Ich erhebe mich, zerre den zerknitterten Essay aus meinem Rucksack und trage ihn zur Tür, als läge auf dem Papier eine Kakerlake, die mir eine Katze aufs Kopfkissen drapiert hat. Ich stakse durch den Hausflur und schmeiße die Seiten in den Müllschlucker. Zurück in meiner Wohnung, mit Blick auf die expressionistischen Striche an der Wand, sehe ich, dass hier nichts mehr ein-

trocknen kann. Ich habe meinen Flur nicht ausgebessert, sondern verunstaltet. Das neue Weiß ist kühler als der gelbliche Anstrich, den irgendwer vor Jahrzehnten angebracht hat.

Ohne mir die weißen Spritzer aus dem Gesicht zu bürsten, lege ich mich ins Bett. Ich knipse das Licht aus. Am nächsten Morgen werde ich ein Laken voller breitgewalzter Farbflecken vorfinden. Ich liege starr wie ein Fossil der Gegenwart, mit weit aufgerissenen, nachtblinden Augen. Das einzige Anzeichen, dass meine Wohnung noch existiert, ist der Geruch von Terpentin. Ich halte die Luft an. Wenn man sehr lange über die Wirkung von Weiß nachdenkt, macht es einen wahnsinnig. Man reist in die Arktis seines Gehirns. Man verläuft sich. Erst vereisen die Gedanken, dann erfrieren sie.

Zwischen zerknickten Bierdosen und verschimmelten Handtüchern verwest ein Essay, in dem der Autor Brian O'Doherty einen Raum beschreibt. Der Raum ist weiß und fensterlos. Das Oberlicht filtert das Blau des Himmels aus dem Raum. Die Ecken und Kanten des Kubus lösen sich beinahe in der Blendkraft der Farbe auf. In diesem Raum hängen Kunstwerke, denen großer Abstand zueinander gegönnt ist. Der Raum hat weder Ein- noch Ausgang. Man kann ihn nicht betreten. Er ist eine pure Vorstellung.

Den ganzen Tag über habe ich, ohne es zu merken, nach einem derartigen Raum gefahndet, als wäre ich ein fleißiges Kind, das fürchtet, das Offensichtliche zu übersehen. Ich habe den eigentlichen Ort, den ich beaufsichtigen soll, aus den Augen verloren. Stattdessen hielt ich Aufsicht in einem Raum, den es überhaupt nicht gibt. Jetzt, meine Nerven schlaff auf der Matratze ausgebreitet, verstehe ich, dass meine Erschöpfung nicht von der Sichtbarmachung des Schwarzen Quadrats, noch von meiner abendlichen Malerei rührt. Getragen von der Erinnerung an meine Begegnung mit dem Direktor und seine utopische Beschwörung habe ich geglaubt, die Räume meines Museums seien identisch mit dem White Cube. Ich habe vergessen, dass zwischen dem Raum der Vorstellung und der errichteten Architektur immer eine Lücke klafft. Ich habe mich bemüht, Aufsicht an einem Ort zu halten, an dem ich nicht existiere. So kam die existenzielle Ermüdung, die ich empfinde. Ohne es zu bemerken, habe ich versucht, mich selbst aufzulösen.



„Das ist doch ein Museum!“, sagt ein Schüler in einer faltigen Uniform. An seinen Lidern verlaufen kleine Serpentinausläufer aus Schlafsand, aber seine Stimme ist hellwach. Er zählt zu einem Pulk Kinder, die unglaubliche zwei Minuten nach Öffnung des Museums die Kubismus-Ausstellung entern. Sie sehen sich mit ihrem Lehrer die verzerrten Brücken und Hochhäuser des Expressionismus an, wahrscheinlich, weil der Pädagoge keine Lust hat, mit ihnen über die abstrakten Arbeiten zu sprechen. Der Junge, der bebend an mich herangetreten ist, weist heftig auf eine Topfpflanze neben mir. Sein Zeigefinger ist blau, als hätte er ihn in einer Schranktür eingeklemmt. „Das ist doch ein Museum“, wiederholt er aufgekratzt, als erwarte er, dass ich umgehend den Sicherheitsdienst anfunke, um das grüne Geschöpf zu entfernen. Der Lehrer treibt die Schüler in den nächsten Raum. Der Junge verlässt den gefährdeten Raum mit heruntergeklapptem Kiefer.

*Das ist doch ein Museum* ist eine Situation aus meinem Katalog. Es ist ein ähnliches Zerfallen, wie ich es am vorigen Abend erlebt habe. Besucher haben eine Vorstellung des Museums, die sich nicht einlöst, wenn sie im entsprechenden Raum stehen. Sie schreiben keinen Essay, in dem sie die Ursachen für dieses Auseinanderweisen auskundschaften; sie bleiben in mattem Unbehagen, wie das Kind, das nicht versteht, warum zwischen all den Bildern europäischer Metropolen ein Tropengewächs seine hellgrünen Blattspitzen in den Raum streckt. Ich denke, die Pflanze ist ein Scherz des Ausstellungsgestalters; ein gut gepflegter, knapp drei Meter hoher Witz in einem Tontopf. Das Grün verwirft das Grauen, das in den benachbarten Gemälden dargestellt ist. Eines der Bilder, das der Lehrer beschrieben hat, während der Junge abgelenkt war, zeigt ein zerfurchtes Pferd, das allerlei Bildtrümmer durch eine Stadtlandschaft zerrt. Es ist eine Darstellung des zersplitternden Paris vor dem Krieg. Die Stahlbögen einer Brücke sind dem Tier wie ein Joch auf den Rücken gespannt. Der Eiffelturm schwankt auf seinem Rückgrat. Ich male mir aus, wie das Pferd sich aufbäumt, die Architekturen abwirft, dem Rahmen entkommt. Das Tier würde nicht anmerken, dass das doch ein Museum sei. Es würde zögerlich an die Palme neben

mir treten und an ihren Blättern nagen. Es ist kein gewöhnliches Pferd, das man mittels Elektrozaun festhält. Einzig ein sentimentaler Holzrahmen hindert es daran zu fliehen. Es kann jederzeit ausbrechen. Im Rahmen bleibt es, um klarzustellen, dass es die Macht hat, zu fliehen und die Komposition zu zerstören. Das ist der Grund, warum die Bilder der Avantgarden mit mehr Abstand zueinander gehängt werden müssen. Ihre Kompositionen üben Druck auf den Rahmen aus. Schon in den Bildern der Impressionisten und Expressionisten fehlt die Perspektive, die Gemälde früher geordnet hat. Der Betrachtende kann die Malerei nicht mehr wie einen Raum betreten, sondern muss es wahrnehmen. Diese Suchbilder treiben den Blick an. Das Auge wird energisch und überschreitet die Grenze zur Wand. Geht man tiefer in die Ausstellung, tritt man weiter in die Abstraktion hinein, wird diese Entgrenzung schließlich absolut.

Seit dem Studium habe ich darauf verzichtet, Kunsttheorie zu lesen. Ich fühle mich einem anderen Feld zugeteilt. Während ich die Exponate räumlich absicherte, schützen die Theoretiker sie vor dem Vergessenwerden. Ich wäre für den Raum zuständig, sie für die Zeit. Aber Raum und Zeit sind in der Moderne zusammengekommen. Mir ist entgangen, dass die Theoretiker begonnen haben, den Raum zu kolonisieren. Der Schaden durch Spucken oder Berühren ist eine niedere Bedrohung geworden. Viel wichtiger ist jetzt, dass die Präsentation nicht die Kunst verletzt. Die Palme, die den Schüler so verstört hat, ist für den theoretischen Raum nicht nur ein Risiko, sondern eine Abrissbirne, getarnt als grünes Zen. Mein Museum aber lässt sich davon nicht beeindrucken. Die Luft ist gut.



Es wird April. Ich habe täglich nachgeforscht und halte es nicht mehr aus. Mir scheint, ich muss den Raum verlassen, den ich nicht mehr aus dem Kopf bekomme. Ich melde mich freiwillig, als das Museum Aufseher für eines der sogenannten Projekte sucht. Diese temporären Ausstellungen verlangen von den Wächtern zusätzliche Tätigkeiten, die über die reine Observation hinausgehen. Sie sind an Orten installiert, die außerhalb des Museums liegen. Freigang.

Das Projekt heißt *Work for the Unemployed*, Einsatzort ist eine verlassene Ladenfläche am Times Square. Den ersten Tag über kann ich nicht aufhören,

aus dem mit Taubenschiss gezeichneten Schaufenster zu linsen. Ich betrachte Passanten in falschem Pelz, die sich auf direkter Route zur Prominenz wännen, ihr Ziel der naheliegende Broadway. Ein Schild im Fenster stellt klar, dass ich in einer Jobagentur stehe. Wenn jemand hereinstolpert und mich nach Arbeit fragt, muss ich antworten, dass ich nur Kunst anzubieten habe. Mir ist verboten worden, andere Fragen zu beantworten. Ich bin erleichtert.

Neben der Tür kann man sich einen Laufzettel mitnehmen. Anstelle einer Erörterung liest man darauf die Sätze *Want to Get your Boss Off Your Back? Stand Up* und *Everyone Who Is Employed Is Being Robbed* und *Wage's a Form of Slavery*. Von einem Rekorder, den der Künstler im Raum platziert hat, erläutert ein Tonband seine politischen Ansichten. Eine Besucherin, die dem Tonband so lange lauscht, bis sich die Sätze wiederholen, hält beim Verlassen inne, um die Schlagwörter auf den Zetteln zu überfliegen. Sie erkundigt sich, ob ich arbeitssuchend gewesen bin, bevor der Künstler mich eingestellt hat. Ich sage, darüber könne ich keine Auskünfte geben. Sie fragt nach meinem Stundenlohn. Ich antworte, das sei Kunst.

Als ich den Laden am Abend abschließe, bekomme ich Lust, noch durch die Straßen zu laufen, ein Los zu kaufen, einen Burger zu essen, vielleicht in ein Theaterstück zu gehen. Ich sehne mich danach, selbst zwischen überdimensionalen Markenzeichen und riesenhaften Testimonials zu flanieren, den gigantischen Coca-Cola-Schriftzug zu studieren, die großbuchstabigen Filmankündigungen über den Eingängen der Kinos nach Fehlern abzusuchen. Ich zwänge mich zwischen den Massen hindurch, die vor Theatern ausharren, um billige Restkarten zu erstehen, pflüge durch Menschen, die ihre sorgfältig eingekleideten Körper in schwarzen Zuschauerräumen vergessen wollen.

Meine Augen zucken. Ich kehre um und steuere auf den nächstgelegenen Eingang der Subway-Station zu. Rund um den Broadway hat die Station mindestens sechs Treppen, die jeweils mit großen, skulpturalen Schildern markiert sind, als wolle auch das Verkehrsunternehmen möglichst sichtbar sein, als wären ein paar überflüssige, verwinkelte und nach Urin stinkende Eingänge eine von einer Agentur verordnete Werbemaßnahme gewesen. Während ich mich davon anziehen lasse, passiere ich einen Zeitschriftenladen. Ich blicke nur



zur Seite, um mir mein Gesicht vom Schaufenster bestätigen zu lassen, aber die Auslage lenkt mich ab. Hinter dem Glas liegt eine Ausgabe von Artforum. Das quadratische Cover ist mit einem braunen Holzboden bedruckt, auf den zwei graue, kubische Plastiken gestreut liegen. Ich gehe in den Laden und schlage die Zeitschrift auf, um das Inhaltsverzeichnis zu sehen. Den Namen *Brian O'Doherty* finde ich. *Inside the White Cube, Part II: The Eye and the Spectator*. Die Verkäuferin, in ein Kochmagazin vertieft, teilt mit, dass sie den Laden gerade schließt.

Ich kaufe das Artforum und trage es entgeistert die Stufen zur Subway. Als ich im Zug sitze, lege ich das Heft auf meinen Schoß. Niemand spricht mich darauf an. Zuhause muss ich den Essay mehrfach lesen. Nur ein Satz überdauert das Stellen des Weckers, das Ausschütteln der Decke, das Öffnen des Fensters, das Einlassen des unbestimmten Rauschens der Stadt und einiger weniger Sirenen: *The city is the indispensable context ... of the gallery space. Modern art needs the sound of traffic outside to authenticate it*. Ich finde keinen Ausweg.



Die falsche Agentur wird abgebaut. Ich werde zurückverlegt und in einer Fauvismus-Ausstellung postiert. In einem halboffenen Raum legt ein Mann ein metallenes Maßband an den Saum von Boden und Wand. Es glänzt in den Strahlern wie eine Klinge, mit der er die Architektur zu zerschneiden versucht. Sein Haar ist grau, obwohl sein Rücken kräftig aussieht. Plötzlich, ohne sich eine Angabe zu notieren, lässt er das Band zusammenschnurren. Ich zucke zusammen. Er dreht sich um und verstaubt das Instrument in seiner Hosentasche. Dann blickt er mich mit starrem Blick an. Ohne mein Gesicht aus den Augen zu lassen, beginnt er, sich seitwärts an der Wand entlang zu bewegen, die er eben ausgemessen hat, den Rücken zur Kunst.

„Achten Sie auf die Werke in Ihrem Nacken“, sage ich trocken. Er reagiert nicht. Ich überschlage, wer oder was er sein könnte. Er ist kein Angestellter der Kunst, der den Werken mit vorausseilendem Gehorsam begegnet. Er entspricht nicht dem Besuchertyp, den ich immer wieder antreffe; der sich von der Kunst konjugieren lässt. Er scheint Kartierungsarbeiten zu leisten, wie sie

von Menschen mit Klemmbrett, Verkehrshütchen und Dreifuß im Stadtraum durchgeführt werden. Aufzeichnungen macht er nicht. Seine Erhebungen sind vergänglich, seine Messungen temporär.

Er winkt mich zu sich. Ich laufe auf ihn zu, warum, weiß ich nicht. Er berührt mich behutsam an den Ellenbogen, um mich auszurichten. Seine Bewegungen sind so ruhig, als hätten wir uns für diese technische Begegnung verabredet. „Schauen sie da rüber. Sehen Sie, was Sie alles nicht sehen können? Dort müssen Sie noch jemanden hinstellen. Sonst hat den Teil da hinten niemand im Blick. Das ist fahrlässig.“ Natürlich hat er Recht, aber ich frage trotzdem nach, was er damit sagen will. „Nicht fahrlässig von Ihnen, sondern vom Architekten und der Personalabteilung des Museums. Man hätte das Museum anders konzipieren müssen. Oder man müsste an dieser Stelle hier, wo sie sich soeben probe-weise hingestellt haben, einen zusätzlichen Wächter postieren.“

„Das Museum hat sie beauftragt?“

Er schüttelt den Kopf. „Ich mache hier bloß ein paar Rechnungen für meine Dissertation. Es gibt einen Mathematiker, der vor ein paar Jahren ein Theorem in Umlauf gebracht hat, mit dem man berechnen kann, wo in einem Raum man Beobachter postieren muss, damit die Fläche komplett überwacht ist. Getauft hat er das *Art Gallery Problem*. Ihr Museum ist weit davon entfernt, ausreichend Posten aufgestellt zu haben. Sollte Ihnen also irgendwann etwas durchgehen, können Sie sich darauf berufen, dass es mathematisch unmöglich ist, alles mitzubekommen. Ich bezeuge das gerne, falls Sie irgendwann deswegen entlassen werden.“ Er nickt ernst, dann fügt er hinzu: „Diese Benennung, Art Gallery Problem, ist ziemlich kurios. Hier passiert ja nichts. Es gibt weit wichtigere Anwendungen für das Theorem im öffentlichen Raum. Stellen Sie sich vor, man könnte in der ganzen von Kriminalität geschüttelten Stadt erfassen, was vor sich geht. Die Justiz hätte tausend Augen. Die Verbrechen würden sofort zurückgehen. Den Videokameras entgeht nichts. Und sie speichern es auch noch.“

„Sie wissen nicht, an was ich mich alles erinnere.“

„Ihr Gedächtnis hat aber keinen Zeitstempel. Ihre Erinnerungen sind ungeordnet. Räume sind eigentlich eine Erinnerungsstütze. Es gibt Erinnerungstechniken, die funktionieren, indem man Gedanken in imaginären Räumen

ablegt. So kann man die Inhalte besser memorieren. Dagegen sind Ihre Räume zum Vergessen da. Immerweiß, kein Zeichen der Zeit. Monatlich wechseln die Ausstellungen. Wie sollen Sie wissen, was wann war? Schwer, oder? Sagen Sie doch mal bei der Direktion des Museums Bescheid.“

Er kommt zu spät. Er muss nicht mit der gegenwärtigen Leitung in Kontakt gebracht, sondern dem Gründungsdirektor des Museums vorgestellt werden. Beide sollten ihre unterschiedlichen theoretischen Standpunkte miteinander diskutieren. Herausfinden, ob sie sich von ihren jeweiligen Positionen aus gegenseitig im Blick haben, ob ihre Räume sich überlappen oder ausblenden. Aber das ist nicht mehr möglich. Der Mann, der mich damals über Nacht angestellt hat, ist wenige Jahre später verdrängt worden. Direktor, diesen Titel hat er so lange behalten, bis das Wort keine Bedeutung mehr hatte. Dabei hat der Museumsvorstand den Visionär nicht entlassen, sondern zusätzliche Führungspositionen erfunden und sie auf der gleichen Machtebene angesiedelt. Die Geldgeber haben seinen Einfluss einfach relativiert. Ich bin die einzige Aufsicht, die er je persönlich eingestellt hat. Vergessen werde ich ihn nicht.



Meinem Leben fehlt ein Figurenverzeichnis, wie es Dramen einleitet. Ich will die Charaktere, all diese grundverschiedenen Besucher, einander begegnen lassen. Der Gründungsdirektor spricht sich mit dem Überwachungstheoretiker aus; der noch ungeborene pflanzenphobische Schüler hilft dem betrunkenen Kunstkritiker auf die Beine und erkundigt sich währenddessen, ob man denn hier kotzen dürfe; der Weißfanatiker und seine Frau jagen die Möwe, die im Dezember letzten Jahres durch die Ausstellungsräume geflattert ist, um sich vor einem Schneesturm zu retten. Ich sitze mit dem toilettenverweigernden Museumsführer auf dem Dach des Museums und kündige.

Er ist kurz vor Schließzeit in die Ausstellung getreten und stottert jetzt stumm vor einigen Gauguins. Der Kiefer bewegt sich, als hätte er einen zu großen Kaugummi im Mund. Manchmal finde ich die süße Masse unter Beschreibungen. Sie klebt da wie die roten Punkte, die in Galerien anzeigen,

dass das darüber befindliche Werk verkauft ist. Ich habe den Mann länger nicht gesehen.

„Sind Sie suspendiert worden, weil sie dem Besucher den Weg zum Klo nicht erklären wollten?“, frage ich. Er dreht sich langsam um, ohne mich richtig anzusehen. „Ich habe mich selbst suspendiert.“

„Und jetzt setzen Sie sich selbst wieder ein?“

Er starrt auf meine Uniform: „Was tragen Sie eigentlich normalerweise?“

„Dies und das“, antwortete ich, „zuhause ziehe ich manchmal einen Bademantel an. Ich habe mir nie viele Gedanken über Kleidung gemacht. Ich bin seit Jahrzehnten in Uniform.“

„Gehen Sie nicht manchmal aus? Mit ihren Kindern, ihren Freunden, ihrem Partner, Menschen eben, mit denen man in einem schönen Restaurant Pasta isst?“

„Ich gehe nur zum polnischen Imbiss bei mir an der Ecke, immer in Jeans und T-Shirt. Wissen Sie, ich kleckere beim Essen. Letztens, in der Mittagspause, habe ich eine Ausgabe von Artforum vollgespritzt. Habe es einfach eingesteckt. Keiner hat was gemerkt.“

„Immer noch paranoid, wegen einer Kleinigkeit entlassen zu werden?“

„Ich wollte bloß nicht, dass jemand sieht, dass die alte Frau herumsaut wie ein Säugling.“

„Das war meine Zeitschrift. Sie haben meine Zeitschrift mitgehen lassen. Haben Sie sie wenigstens gelesen?“

„Nein“, sage ich, „wobei, doch. Ich habeden Essay überden White Cubegelesen.“ „Gut für Sie. Die Märzausgabe konnte ich danach nirgendwo mehr finden. Ich kenne nur Teil II. Ich würde sagen, Sie sind mir eine Zusammenfassung von Teil I schuldig.“

„Ja, also ... wollen Sie das wirklich wissen?“ Ich denke kurz nach, dann sage ich rasch: „Alles, was im White Cube gezeigt wird, ist entzeitlicht und enträumlicht. Eine Dekontextualisierung, die blind für die Zusammenhänge zwischen der Kunst und dem Draußen macht. Das sagt O’Doherty. Ich sage, Menschen sprechen hier den ganzen Tag über ihre allzu weltlichen Bedürfnisse. Sie verleugnen nichts. Sie vergessen nicht, dass sie auch außerhalb exis-

tieren. Wem entgeht das wirklich? Ist Ästhetik, ist Architektur wirklich so mächtig?“

„Aber Sie haben doch selbst vergessen, dass sie gerade arbeiten. Ihre Schicht ist seit fünf Minuten vorbei.“

„Ich würde mich nicht mit Ihnen unterhalten, wenn ich noch im Dienst wäre.“

Er blickt mich anerkennend an. Ich hebe eine Augenbraue.

„Haben Sie heute Abend noch etwas vor?“, erkundigt er sich.

Er will mir das Dach zeigen. Die Brüstung wirkt schmal wie eine Fußleiste, so hoch sind die Gebäude, die das Museum umgeben. Eine Matte aus Baumwipfeln erstreckt sich kilometerweit Richtung Norden: der Park. Der Himmel ist blau. Am Horizont zeigt sich das Abendrot in Fetzen. Es bedeckt den Himmel wie die Reste eines Plakats, das hastig von seiner Werbetafel abgekratzt wurde.

„Bald werden sie auch hier oben ausstellen“, mutmaßt der Mann. „Große Kunstwerke, die dann mit den anderen, aus Stahlträgern und Beton errichteten Plastiken, den Hochhäusern, in Austausch stehen sollen. Wissen Sie, wir haben die Annahmen längst überwunden, die im White Cube betoniert scheinen. Kunst muss geheiligt werden? Dem Alltag entzogen werden? Aus ihrer eigenen Geschichte heraus verstanden werden? Was ich in den letzten Wochen in den Galerien gesehen habe, trägt diese Prämissen nicht. In keiner Hinsicht.“

Ich beuge mich über die Brüstung und blicke auf den Feierabendverkehr vor dem Museum. Letzte Besucher strömen aus dem Foyer. Sie zögern keinen Moment an der Schwelle zwischen Museum und Stadtraum. Aus dutzenden Metern Entfernung erkenne ich das Cover des Katalogs zu meiner Ausstellung und verkneife mir zu spucken.

„Haben Sie je gedacht, dass ihre Arbeit politisch ist?“, fragt er.

„Aus der Sicht der Avantgarden: Ja. Ich bin schließlich diejenige, die ihre Programme absichert. Ich bin die eigentliche Soldatin ihres pseudomilitärischen Bestrebens. Ich stehe Spalier am Strom der Zeit.“ Der Museumsführer beobachtet stumm, wie ich den Hochhäusern salutiere. „Aber: aus der Sicht der

Kritiker der Avantgarde ist meine Arbeit nicht minder politisch. Man erkennt, dass die Programme der Avantgarden Kopfgeburten sind. Dass sie nie auf eine radikale Weise gegen das Bürgerliche oder die Macht wirken können. Was haben die Avantgarden uns also wirklich hinterlassen? Die Idee, es gäbe einen Fortschritt in der Kunst. Die Annahme, es fände permanente Erneuerung statt. Die Zerstörung von Tradition, Werten, Inhalten sei prinzipiell gut. Man kann den White Cube als Produktionsstätte dieses Geistes verstehen. Ich bewache sie. Ist das problematisch? Wahrscheinlich.“

„Nein, machen Sie sich keine Gedanken! Der White Cube ist nur ein Ablenkmanöver. Die Kunstschaffenden behandeln ihn als Beichtstuhl, in dem sie ihre Annahmen loswerden können, sich bereinigen können von den ideologischen Sünden. Es ist vollkommen verblendet zu glauben, dieser Raum sei das zementierte Problem. Wir halten uns mit irgendwelchen Architekturen auf, während die Ideen, die den White Cube formen, uns alle ergreifen, unser gesamtes Leben durchschütteln. Sehen Sie nicht, wie selbst die Bürgerlichen sich davor sorgen, altmodisch zu sein? Wie alle Menschen, auch die selbsternannte Studentenbewegung, danach verlangen, sich permanent selbst neu entwerfen zu dürfen? Spüren Sie, wie sich alles beschleunigt? Die Essays von O'Doherty sind sentimental. Sie reproduzieren den Glauben an die Macht der Institutionen, an die Kraft gebauter Formen, die längst nicht mehr wirkt. Aber wir werden den Begriff nicht mehr los. White Cube wird ein Schlagwort werden, unter dem sich Kunstarbeiter noch in fünfzig Jahren etwas vorstellen können. Es wird eine Norm sein, die tausendfach bearbeitet und kritisiert werden wird. Vielleicht bin ich noch am Leben, wenn sich irgendwann eine Galerie White Cube nennt.“

Die Stadt beginnt zu strahlen. Der Park wird zu einem schwarzen Rechteck.

„Warum haben Sie sich suspendiert?“, frage ich. „Glauben Sie, das ist eine politische Entscheidung?“

Er tritt an das Geländer und beugt sich darüber. Ich betrachte ihn von hinten, wie er starr den Verkehr beobachtet, wie er die Menschen fixiert, die vorher vielleicht an einer seiner Führungen teilgenommen haben, jetzt eigene Wege gehen. Er wankt. Für einen Moment stelle ich mir eine Polizeibeamtin vor, die

mich vorsichtig fragt, wie der Unfall geschehen sei. Was für eine Geschichte hätte ich erzählt? Dass wir in eine Auseinandersetzung über den Diebstahl eines Magazins geraten seien, die wir schließlich auf das Dach des Museums verlegt hätten, wobei wir in eine so grundlegende Diskussion geraten wären, dass er seine Argumente nicht mehr anders hätte belegen können als durch die selbstgewählte Erstickung seiner Aussagen? Hätte ich begonnen, kryptische Argumente anzuführen, die in einer echten Polizeiwache als psychotisches Gemurmel abgeheftet würden? Der junge Museumsführer habe versucht, die Trennung von Kunst und Sterben aufzuheben?

„Lassen Sie uns gehen“, sage ich und strecke eine Hand nach ihm aus. Er richtet sich langsam wieder auf, dreht sich um, und stakst auf mich zu. Ich führe ihn über die Feuertreppe hinunter zur Straße. Wir schweigen.

Ich schleife meine Hand an der Außenmauer des Museums entlang, als wäre es die Wange meines ersten Freundes. Ein Fenster setzt an und ich wische meine Finger über das Glas, als klappte ich einem Toten die Lider zu. Langsam sammle ich meine Worte: „Was ich bewache, hat sich über die Jahre verändert. Am Anfang war es die Kunst. Später war es der Raum. Mittlerweile schütze ich einen blinden Fleck, der keiner sein darf. Ich habe nie erwartet, dass der Ort, den ich beaufsichtige, so umstritten wird. Es gibt nicht nur den physischen Ausstellungsraum, sondern auch noch einen anderen, der in Essays und Gesprächen erbaut worden ist. Dieser Raum ist abstrakt. Die Arbeit, ihn zu beaufsichtigen, ist ebenso abstrakt. Das heißt, dass ich arbeite, sobald ich mich an der Diskussion beteilige. Ich werde dafür nicht entlohnt. Wenn ich Gespräche führe wie mit Ihnen, dann arbeite ich, ob ich es will oder nicht. Allerdings muss ich diesen Job wieder loswerden.“

Er sieht mich überrascht an und verkannt die Hand im Geländer, damit ich ihn nicht weiterziehen kann. Ich lasse los. „Tun Sie, was Sie wollen. Sie geben Führungen. Das ist etwas anderes.“

Er lächelt. Dann patscht er mit der Hand auf die Streifen, die auf meiner Schulter prangen. Er sagt Lebewohl und nimmt jetzt drei Stufen auf einmal. Als ich auf dem Pflaster ankomme, ist er nirgends mehr zu sehen. Ich gehe durch die Lobby des Museums hoch zum Pausenraum, um meinen Rucksack abzu-

holen. Die Empfangsfrau, die über den Tresen gebeugt die Kasse abschaltet, ignoriert mich.



Das Deckblatt des Magazins ist durch einen schwarzen, quadratischen Rahmen eingefasst. Ich patrouilliere mit einer tagelang benutzten Kaffeetasse durch meinen Flur, distanzieren mich von dem Bild, nähere mich wieder an. Ich bin pensioniert. Manchmal gehe ich draußen ein paar Blocks. Der Blick auf Fassaden, Bäume und Mülleimer erschöpft mich. Meine Augen sind nicht daran gewöhnt. Ich meide die Museen am Park.

Im Herbst ist ein Brief des Museumsführers in der Post. Ich höre zum ersten Mal von ihm seit unserem Gespräch auf dem Dach. Ich falte den Zettel auf. Es steht nur eine handschriftliche Zeile darauf, *Inside The White Cube Part III: Context as Content*, dann: *Musste an Sie denken*. Ich stecke den Brief zurück in den ausgefransten Umschlag und lege ihn wieder in mein Postfach. Sie sollen ihn dort finden, wenn ich gestorben bin. So werden sie verstehen, dass ich streike; dass ich nicht mehr aufpasse.

Als ich vom Museum pensioniert wurde, fühlte ich mich innerhalb weniger Handgriffe entlassen. Ich reichte die Uniformen ein, die den Schweiß von Jahren eingesogen hatten. Die Personalleiterin drückte mir ein paar Nelken in die Hand und steckte mir ein zusammengerolltes Poster zu, das ich noch in der Lobby wortlos einem deutschen Touristen überreichte. Den theoretischen Raum sich selbst zu überlassen, erschien mir unmöglich. Gleichzeitig wusste ich, dass es wahnsinnig ist, den White Cube bewachen zu wollen. Den abstrakten Raum hat man nur im Blick, wenn man alle Kommentare, alle Aussagen, alle Polemiken darüber liest, jeden neuen Aufsatz mit dem Schlagwort zu sich bestellt. Ich ahne, dass diese Auseinandersetzungen in Zukunft zunehmen werden. Nachts sehe ich immer noch den weißen Kubus, sobald ich die Augen schließe. Ich träume manchmal, dass ich kündigen will, aber den White Cube nicht verlassen kann, weil er türlos ist.

Ich trainiere, um den White Cube zu vergessen. Das Deckblatt in meinem Flur soll mir dabei helfen. Ich betrachte es jeden Tag so lange, bis ich keinen



Raum mehr sehe, keine Buchstaben mehr lese, sondern nur noch Farben und Formen darin erkenne, die von einem Grafiker zufällig zusammengewürfelt worden sind.


## ANMERKUNGEN

Das Zitat auf Seite 166 ist dem Originallayout der Zeitschrift *Artforum* entnommen. Es handelt sich dabei um das Deckblatt von Heft 7, 14. Jahrgang des Magazins, erschienen im März 1976. Der Text versammelt zahlreiche indirekte Zitate Brian O'Dohertys aus den Essays zum White Cube, gesammelt veröffentlicht als Brian O'Doherty, *Inside The White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco 1986. Das direkte Zitat auf Seite 185 entstammt der Seite 44 der genannten Ausgabe. Die deutschen Formulierungen sind teils eng an die Übersetzung Wolfgang Kemps angelehnt, erschienen als Wolfgang Kemp (Hrsg.), *In der weißen Zelle = Inside the white cube*, Berlin 1996. Die Beschreibung des White Cube auf Seite 181 entlehnt sich den Seiten 9-10 dieser Übersetzung. Die Überlegungen zu Rahmen und Bildfläche auf der Seite 183 enthalten indirekte Zitate, die den Seiten 15-16 von *In der weißen Zelle* entstammen. Die Beschreibungen des Mathematikers auf den Seiten 185-186 entstammen den Seiten 40-42 der Übersetzung. Es sei weiterhin angemerkt, dass der literarische Text verschiedene Motive O'Dohertys frei verarbeitet.

Die Beschreibungen des Ausstellungsdisplays im Heckscher Building sowie im Neubau des Museum of Modern Art auf den Seiten 175-179 orientieren sich an der Darstellung Charlotte Klonks in ihrer Monografie *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven 2009, insbesondere an Kapitel 4, *The Spectator As Educated Consumer*. Die Äußerungen des Weißsehers über Kasimir Malewitsch sind ebenfalls lose Klonks Monografie, Seite 120, entnommen. Die Darstellung von Saul Ostrows *Work for the Unemployed* verdankt sich der Beschreibung Lucy Lippards in *Get The Message? A Decade of Art for Social Change*, New York 1984, Seite 76. Die Äußerungen des Museumsführers sind inspiriert von Lane Relyea *Your Everyday Art World*, Cambridge/London 2013. Die Einwände der Protagonistin speisen sich entfernt aus Manfredo Tafuris *The Sphere and the Labyrinth. Avant-Garde and Architecture from Piranesi to the 1970's*, Cambridge 1987.

Die Beschreibungen der Kubismus-Ausstellung verdanken sich der Dokumentation der Schau *Cubism and its Affinities* des Museum of Modern Art in New York City, 9. Februar bis 9. Mai 1976. Bei der auf Seite 182 beschriebenen Zeichnung handelt es sich um ein Werk des französischen Futuristen Félix del Marle namens *The Endeavour*, 1913, Kohle auf Papier. Das übermütige Tier und die Pflanze sind beide auf Installationsansichten der Ausstellung zu sehen, die das MoMA auf seiner Website frei zur Verfügung stellt.





Als Metapher der Vorhut aus dem Militär entnommen lässt sich Avant-Garde auch als „vorderste Front“ oder Vorwegnahme gesellschaftlicher Gesamttendenzen begreifen. Insofern der Lauf der Geschichte aber nicht mehr als per se dem Telos des Besseren oder gar Besten zustrebend verstanden werden kann, wird auch die umstandslos positive Bewertung künstlerischer Avantgarden fragwürdig. Mehr noch, wenn die gesellschaftliche Entwicklung seit der Moderne stark mit einer kapitalistischen Entwicklungstendenz korreliert, und wenn letztere eine solche immanenter, doch „permanenter Revolution“ ist, dann erschlosse sich, aus ver-rücktem Blickwinkel, weshalb die meisten avantgardistischen Manifeste (ob sie sich selbst so betiteln oder nicht) eine „Umwertung aller Werte“ anstrebten, seit welcher Beweglichkeit, Liquidität und Dynamik zum Lebendigen, wenn nicht zum Sein selbst erhöht worden sind. Dass „alles Ständische und Stehende verdampft“ hat Marx – gewissermaßen der Begründer der europäischen Manifestkultur – allerdings noch nicht als Endziel verkündet, sondern als Analyse kapitalistischer Verwertungsimperative verstanden, ohne welche diese nicht überwunden werden könnten.